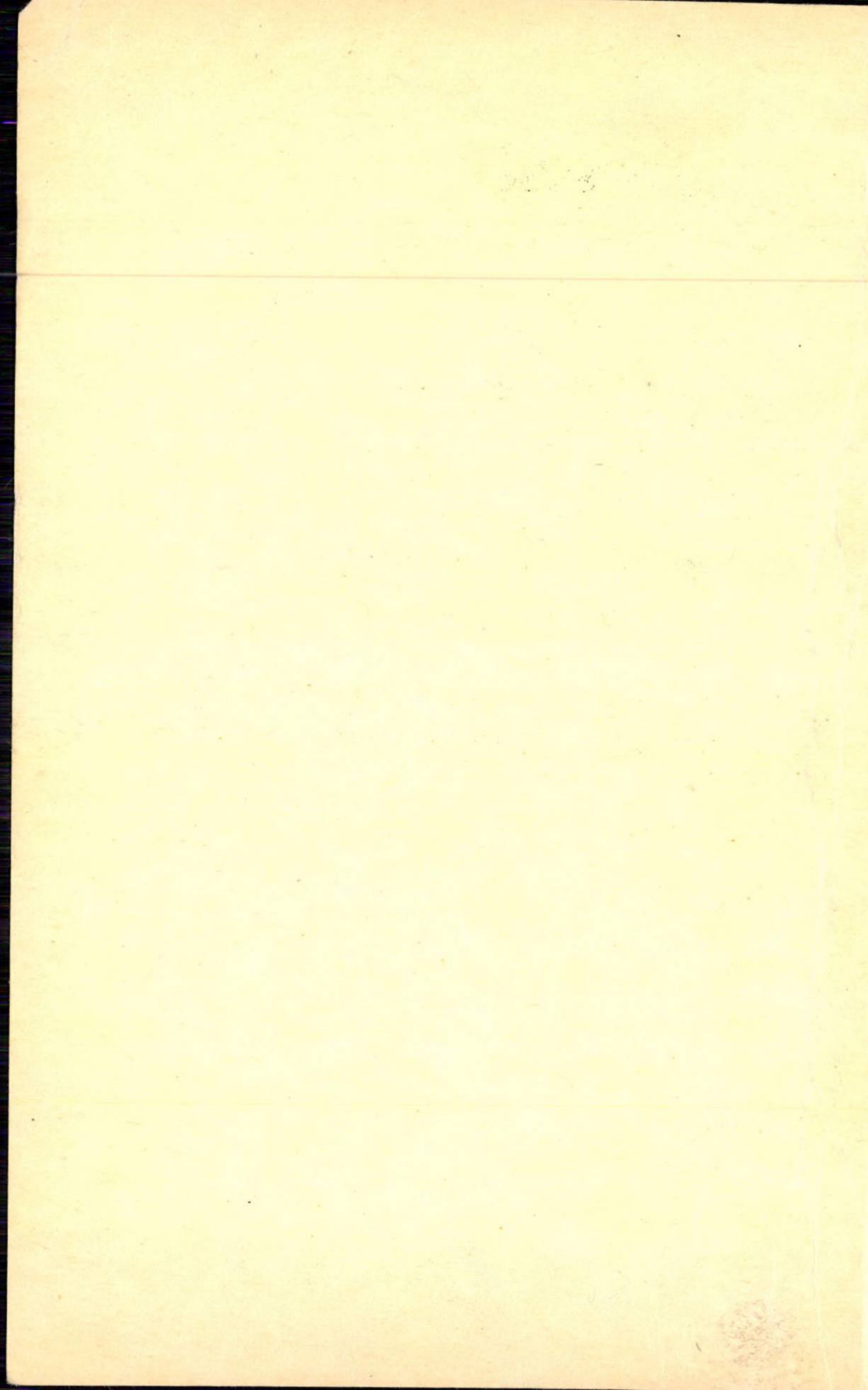
Gheorghe Glodeanu

Fantasticul în proza lui Mircea Eliade



GHEORGHE GLODEANU

FANTASTICUL ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE



EDITURA GUTINUL S.R.L.
BAIA MARE

— 1993 —

Coperta realizată de: ADRIAN OȚOIU

ISBN 973-9083-43-9

Autorul ține să mulțumească domnilor Eugen Simion, Leon Baconsky și Mircea Handoca pentru sugestiile lor extrem de pertinente și, mai ales, pentru materialele pe care i le-au pus la dispoziție cu generozitate într-o perioadă cînd Mircea Eliade era considerat un subiect tabu, iar cărțile sale păreau adesea inaccesibile din cauza rarității lor.

CUVÎNT ÎNAINTE

Încă de prin 1980 am început să întîlnesc numele lui Gheorghe Glodeanu, mai întîi în **Tribuna**, *apoi în* **Caiete critice** *și* **Poesis**, *semnînd incitante studii despre opera lui Mircea Eliade.*

Recent am regăsit cîte ceva din aceste eseuri în manuscrisul de față, pe care l-am citit cu încîntare, recomandîndu-l spre editare.

În ultimele două decenii au apărut (în România, America, Franța, Germania și Italia) numeroase recenzii și interpretări de analiză și sinteză asupra acestei teme. Dintre cei mai avizați cercetători români amintesc pe Eugen Simion, Sorin Alexandrescu și Ioan Vultur.

Gheorghe Glodeanu prezintă însă pentru prima oară o monografie amplă asupra fantasticului eliadesc.

Meritului întîietății i se adaugă profunzimea analizelor și originalitatea demersului critic.

Adresîndu-se în egală măsură cititorului de rînd ca și specialistului, autorul folosește creator un bogat material documentar, fiind la curent cu aproape tot ce s-a scris în acest domeniu. Extrage din **Jurnal** *și* **Memorii** *date de istorie literară asupra genezei diferitelor opere, punînd în discuție viziunea personală a lui Eliade, cu care nu e totdeauna de acord.*

Beletristica autorului **Nopții de sînziene** *este privită ca un tot unitar, nefăcînd o delimitare între creația interbelică și cea a exilului.*

Din multitudinea cuvintelor-cheie și ideilor savantului, Gheorghe Glodeanu desprinde pe cele mai importante (camuflarea sacrului în profan, ieșirea din timp, proba labirintului, coincidentia oppositorum), urmărindu-le „manifestarea“ concretă în operele de ficțiune.

Ghid de lectură, cartea de față sugerează o multitudine de interpretări, atît a narațiunilor aparent banale, cît și a celor mai insolite întîmplări.

Gheorghe Glodeanu știe să aleagă cele mai nimerite citate și să le comenteze cu competență. Teoria, istoria și critica literară se întrepătrund în lucrarea de față cu elemente de literatură comparată. Analizele pe text urmăresc tipologia personajelor, arta narativă și descrip-

tivă și felul cum acestea se întrețes cu mirifica lume a miturilor, riturilor și simbolurilor.

Cu toate că naționalul și universalul sînt două vase comunicante ce stau la baza acestei cărți, prezența nostalgiei patriei e o permanență. Ni se demonstrează convingător că proza fantastică a lui Mircea Eliade își extrage esențele din peisajul și realitatea autohtonă. Despre Mircea Eliade s-au scris pînă în prezent peste o sută de cărți, consacrate în exclusivitate, urmărind diferitele fațete ale operei savantului și scriitorului.

Fii binevenit, Gheorghe Glodeanu, în această impresionantă familie spirituală a exegeților lui Mircea Eliade, în rîndul cărora am și eu marea bucurie să mă enumăr.

Mircea Handoca

TEORII ALE FANTASTICULUI. CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ LA MIRCEA ELIADE

Prin dificultatea de a o delimita cu exactitate, literatura fantastică poate fi comparată cu poezia. După cum a arătat și George Călinescu în superbul său studiu intitulat **Universul poeziei**, aceasta nu poate fi definită, ci sîntem în măsură să spunem doar cum este ea. Același lucru este valabil, credem, și pentru fantastic; orice definiție riscînd să devină de la bun început incompletă, neîncăpătoare, pentru faptul că, situîndu-se sub zodia lui Proteu, însușirea de bază a fantasticului o reprezintă varietatea, multitudinea de aspecte sub care el se poate manifesta. Pe cît de greu e de definit, pe atît de ușor e însă de recunoscut, căci, pînă și un cititor destul de puțin avizat reușește să îl identifice numai după cîteva pagini. Este foarte simplu, prin urmare, să arătăm **cum** este literatura fantastică, dar nu ne prea vine la îndemînă să spunem **ce** este ea. Și totuși, definițiile nu au întîrziat să apară, unele, cum ar fi cele oferite de Tzvetan Todorov și de Roger Caillois, fiind repede asimilate și de critica literară românească. Deși aceste tentative sînt deosebit de ingenioase, ele rămîn limitate, rezumarea la anumite aspecte — chiar dacă esențiale — fiind generată de însăși complexitatea fenomenului.

Încercînd să stabilească principalele coordonate ale artei fantastice, Marcel Brion, unul dintre cercetătorii cei mai avizați ai problemei, insistă asupra caracterului proteic al „formelor în care neliniștea seculară a omului, hăituit de spaimă și de frică, a proiectat imaginile anxietății sale, încercînd poate să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le exorci-

zeze"[1]. Multitudinea de aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreuiază delimitarea lui exactă, făcînd imposibilă emiterea unei definiții universal-valabile. Asemenea lui Roger Caillois, Marcel Brion consideră drept esențial în circumscrierea conceptului elementul terifiant, prezența unei angoase ce scandalizează prin manifestarea ei imaginea noastră cotidiană asupra realității obiective. Traducînd o stare de spirit specifică, o neliniște existențială, fantasticul se metamorfozează odată cu evoluția societății, preluînd mereu noi înfățișări. Este, de altfel, ceea ce explică viabilitatea fenomenului, permanenta lui actualitate.

Tot pe ideea de spaimă își clădește eșafodajul teoretic un alt interpret de marcă al fantasticului, René de Solier: „O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut fără doar și poate din ideea de teamă și de potrivnicie a elementelor, noaptea. Totul a iscat spaimă — totul pare a fi fost reprezentat. Omul a dat formă «demonilor săi», puterilor vrăjmașe. (...) Arta fantastică îngăduie surprinderea, parțială, a rețelei de terori, a anumitor urme ale unei stări pe care nu o pricepem bine — dar calea misterioasă unde teama ne pîndește la tot pasul, precum scrie André Breton, nu poate fi contestată. Frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină din depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămîne ca un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim"[2]. Înfățișarea agresivă pe care o îmbracă fantasticul s-ar datora „somnului rațiunii", absenței unei explicații logice în măsură să spulbere „monștrii tenebrelor". După René de Solier, arta fantastică este generată de absența luminii, de regimul nocturn al imaginarului, ceea ce declanșează o perpetuă stare de nesiguranță.

Se pare că întîlnirea cu pictura a influențat în mod decisiv și opiniile unui alt cercetător al fantasticului, Roger Caillois. Dacă în artele plastice accentul este pus

---

[1] Marcel Brion, **Arta fantastică**, traducere și postfață de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1970, p. 5.

[2] René de Solier, **Arta și imaginarul** (titlul original **L'art fantastique**) traducere de Marina și Leonid Dimov, cuvînt înainte de Eugen Barbu, prefață de Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, 1978, p. 35.

într-adevăr pe elementul terifiant, literatura ad însăși mijloacele sale diferite de expresie o serie d pecte inedite, fantasticul literar neputînd fi redus la „p vestirile de groază“. Accentul nu mai este pus exclusiv pe plăsmuirea unor imagini șocante, ci se deplasează înspre atmosferă, pe crearea unor stări de spirit insolite. Roger Caillois reușește să facă o foarte convingătoare delimitare între literatura fantastică și cele două extreme ale sale, feeria și literatura științifico-fantastică. Adoptînd însă fără discernămînt cele spuse de criticul francez, riscăm să ne restrîngem doar la unul din numeroasele aspecte ale fantasticului (chiar dacă acesta este, se pare, cel mai răspîndit în literatura universală), și anume la **fantasticul terifiant:** „E important să distingem între aceste noțiuni apropiate și foarte des confundate. Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală“[1]. Dacă în universul basmului supranaturalul nu îngrozește deoarece „face parte din ordinea lucrurilor“, constituie „însăși substanța universului, legea, climatul său“, în domeniul fantasticului manifestarea supranaturalului „apare ca o spărtură în coerența universului“[2]. Miracolul nu mai este asimilat ordinii cosmice, ci reprezintă o agresiune ce amenință însăși stabilitatea lumii, „e imposibilul care survine pe neașteptate într-o lume de unde imposibilul e prin definiție izgonit“[3]. Fantasticul se va găsi, prin urmare, în imediata vecinătate a realului, deoarece manifestarea lui presupune existența „unui univers perfect determinat, de unde se credea că misterul fusese izgonit pentru totdeauna“. Spre deosebire de iruperea brutală a insolitului în banalitatea cotidiană pe care se bazează fantasticul, feeria se situează de la bun început într-o metarealitate, unde prezența miracolelor nu scandalizează, ci face parte din însăși esența acestei lumi. „Jocul cu frica“, tentația spaimei apare — precizează Roger Caillois — „ca o compensație a excesului de raționalism“, ceea ce

---

[1] Roger Caillois, **De la basm la povestirea științifico-fantastică,** studiu introductiv la **Antologia nuvelei fantastice,** Editura Univers, București, 1970, p. 14.

[2, 3] Ibidem, pp. 14—15.

...starea lui în literatura europeană odată ...omantismului.
...ei definiții, ar urma să negăm apartenența ...unor scriitori absolut remarcabili precum ...u, Vasile Voiculescu sau Ștefan Bănulescu. ...acestei definiții singura operă fantastică a ...liade ar fi **Domnișoara Christina**, căci numai ...ul devine „o agresiune, o amenințare, distrug... ...tabilitatea unei lumi ale cărei legi erau pînă atunci socotite drept riguroase și imuabile"[1]. Din cele enunțate decurge în mod absolut necesar prezența unei atmosfere de groază, dispariția elementului perturbator avînd drept consecință firească revenirea la „normal", la obișnuit. Citind cu atenție creațiile selectate de Roger Caillois în cunoscuta sa antologie, putem constata faptul că nici criticul francez nu a rămas consecvent cu propria-i definiție. Mai mult, eseul său se dovedește lacunar, deoarece nu ne spune nimic despre locul unde trebuie să plasăm o proză mitico-filozofică precum cea cultivată de Mircea Eliade. Atît studiul lui Roger Caillois, cît și cel al lui Tzvetan Todorov, de altfel, pun un mare accent pe tehnica narativă și neglijează conținutul operelor, semnificațiile lor adînci. E destul ca într-o lume în care domnește ordinea să apară un factor puternic perturbator, în măsură să răstoarne legea impusă de tradiție, pentru ca acea narațiune să fie etichetată drept fantastică. Ordine, ruptură, revenire la ordine, iată cele trei momente ale oricărei scrieri fantastice, aceasta după definiția lui Caillois. Ce ne facem însă cu proza de meditație filozofică sau cu parodiile povestirilor cu strigoi, la fel de „fantastice" și ele ca și variantele lor „serioase"? Fantasticul nu poate fi redus doar la aspectul său terifiant, ar fi deci greșit și inoperant să aplicăm ingenioasa teorie a criticului francez la întreaga operă a lui Mircea Eliade.

Un cercetător de marcă al fenomenului, Tzvetan Todorov[2], pune un mare accent pe **ezitarea** cititorului și a personajelor în privința naturii fenomenului perturbator. Dacă cititorul (sau personajul care trăiește ezitarea) op-

---

[1] Ibidem, pp. 14—15.

[2] Tzvetan Todorov, **Introducere în literatura fantastică**, traducere de Virgil Tănase, prefață de Al. Sincu, Ed. Univers, București, 1973.

tează pentru o soluție rațională, atunci narațiunea intră în sfera straniului, dimpotrivă, dacă el acceptă o explicație supranaturală, se pătrunde în domeniul miraculosului. Fantasticul este deci identificat cu efemerul răgaz al ezitării cititorului și/sau a personajului (uneori reacțiile acestora se suprapun): „Așa cum am văzut, fantasticul nu durează decît doar atît cît ține ezitarea: ezitarea comună a personajului și a cititorului, aceștia fiind chemați să decidă dacă ceea ce percep ține sau nu de realitate, așa cum se înfățișează ea opiniei curente. La sfîrșitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuși ia o hotărîre, optează pentru o soluție sau pentru cealaltă și prin însuși acest fapt părăsește sfera fantasticului. Dacă el conchide că legile realității sînt neștirbite și că ele permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că opera aparține unui alt gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admițînd noi legi ale naturii, fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului"[1]. Definit în raport cu **realul** și cu **imaginarul**, fantasticul îi apare lui Tzvetan Todorov drept „ezitarea cuiva care nu cunoaște decît legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural"[2]. Punînd un accent deosebit pe indecizia celui care trăiește un eveniment deosebit, criticul de fapt insistă asupra fragilității fantasticului care, în felul acesta, apare incidental într-o anumită operă, fiind practic imposibilă manifestarea lui pe tot parcursul unei narațiuni, deoarece „încrederea absolută ca și totala neîncredere ne scot dinlăuntrul hotarelor fantasticului; ceea ce-i dă viață este ezitarea"[3]. Dintre condițiile necesare afirmării fantasticului, Tzvetan Todorov enumeră trei, prima și ultima fiind obligatorii, iar cea de a doua facultativă. Este vorba mai întîi de acceptarea de către cititor a convenției propuse de către prozator, în sensul considerării personajelor „drept o lume a ființelor vii astfel încît el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate". Cea de a doua clauză implică identificarea cititorului cu personajul-martor, cel care trăiește ezitarea. Ultima condiție îi pretinde lectorului adoptarea unei atitu-

---

[1] Ibidem, p. 59.
[2] Idem, p. 42.
[3] Ibidem, p. 48.

dini specifice față de text, adică „să refuze atît interpretarea alegorică cît și pe cea pcetică".

În mod paradoxal, prin faptul că pînă la urmă se alege o soluție, criticul definind, de fapt neagă existența fantasticului, susținînd că el se transformă fie în straniu, fie în miraculos, lucru cu care nu putem fi de acord. Aceasta pentru că există o serie de creații fantastice în care problema ezitării nu se pune deloc, cititorul acceptînd de la bun început convenția propusă de către scriitor, oricît de neobișnuită ar fi aceasta. Este vorba, în primul rînd, de creațiile filozofice sau de cele care prelucrează mituri străvechi, dar am putea aminti și celebra poveste cu strigoi a lui M. Eliade, **Domnișoara Christina**, aparținînd unui fantastic folcloric autohton.

Tot asupra efectului terifiant insistă și alți cercetători ai problemei precum P. -G. Castex, Louis Vax, Marcel Schneider sau H. P. Lovecraft, citați și în cartea lui Tzvetan Todorov. P. -G. Castex, de exemplu, în **Le conte fantastique en France** (Paris, José Corti, 1951) consideră fantasticul drept „o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale". Pentru Louis Vax (**L'Art et la Littérature fantastique**, Paris, P.U.F., col. „Que sais-je?", 1960) povestirea fantastică „vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvîrliți dintr-o dată în inima inexplicabilului". Pornind de la examinarea unor experiențe estetice comune, aceste definiții par să se repete una pe cealaltă, aducînd cel mult nuanțări ale conceptului, dar trădînd aceeași „îngustare" a investigației. Fără a nega rolul acestor teorii, trebuie să conchidem asupra faptului că, deși apare adesea, spaima, teroarea nu reprezintă condiții obligatorii ale manifestării fantasticului. Fenomenul este mult mai complex decît reiese din aceste teoretizări destul de vulnerabile, tocmai datorită caracterului lor limitat. Definiția „ideală" a fantasticului încă nu a fost găsită și e puțin probabil să se găsească vreodată una în măsură să-l circumscrie sub toate aspectele sale. Fapt cert, o mai atentă investigare din partea cercetătorilor din Occident a particularităților fantasticului oriental sau a celui de tip latino-american ar fi nuanțat sensibil conceptul.

Adoptînd definiția lui P. -G. Castex, Marcel Schneider insistă în **La littérature fantastique en France** (Fayard,

1964) asupra explorării psihicului uman și relevă legăturile fantasticului cu imaginarul: „Fantasticul explorează spațiul lăuntric; el este legat de imaginație, de angoasa de a trăi și de speranța izbăvirii". Se pare că identificarea povestirilor fantastice cu narațiunile despre fantome, vampiri și strigoi constituie o prejudecată moștenită de la romantism, cînd o asemenea caracterizare determina destul de bine opera unui scriitor precum Hoffmann, socotit creatorul genului. Meritul lui Marcel Schneider constă în faptul că, spre deosebire de Roger Caillois, el nu reduce fantasticul la aspectul său terifiant, la povestirile cu strigoi, ci insistă asupra caracterului său interior, psihologic: „În mod esențial interior și psihologic, fantasticul nu se confundă cu afabulația convențională a narațiunilor mitologice sau a feeriilor, care implică o derută a spirtului. El se caracterizează dimpotrivă printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale; el este legat în general de stările morbide ale conștiinței care, în fenomenele de coșmar și de delir proiectează în fața ei imagini ale angoaselor sau ale terorilor sale".

Cunoscut drept unul dintre cei mai importanți autori de literatură fantastică, Howard Phillips Lovecraft este și un bun teoretician al genului. Scriitorul a consacrat o lucrare supranaturalului în literatură[1], unde insistă asupra rolului esențial al creării unei atmosfere specifice. Nu contează atît intriga cu structura și mecanismele ei, cît intensitatea tensiunii emoționale pe care ea o provoacă. Acesta este motivul care face din sentimentul de frică sau spaimă resimțit de către cititor criteriul esențial al delimitării fantasticului. Vorbind de **Nașterea povestirii fantastice,** Lovecraft relevă faptul că „deși îndemnul și atmosfera spre literatura fantastică sînt vechi de cînd lumea, ca gen literar trebuie să recunoaștem că nu este decît copilul secolului XVIII". Scriitorul remarcă fascinația exercitată din cele mai vechi timpuri de tot ce este mistic și morbid, frica, îngrozitorul și macabrul formînd datele esențiale ale problemei deja

---

[1] H. P. Lovecraft, **Supernatural Horror in Literature,** New York, Ben Abramson, 1945. Fragmente din această lucrare au apărut sub titlul **Nașterea povestirii fantastice** în nr. 4 din 1973 a revistei **Secolul XX** (număr dedicat fantasticului), traducere de Al. Bucur, pp. 69—72.

la pionierii genului. Moştenirea unor epoci precum evul mediu sau Renaşterea generează apariţia unor mituri şi legende care vor alimenta repertoriul literaturii fantastice. Lovecraft distinge un lucru esenţial, și anume distanța existentă între fantasticul occidental și cel de tip oriental. Dacă în tradiția Europei apusene literatura fantastică se bazează pe efectul de spaimă dozat în mod savant de către scriitor, în Orient, el a evoluat pe o altă cale, „devenind încetul cu încetul o superbă și fascinantă melodie plină de culoare și poezie, depășind aproape orice spaimă prin strălucirea fanteziei imaginative".

Există și în critica literară românească mai multe tentative reușite de a circumscrie frontierele literaturii fantastice. Merită să reținem aceste lucrări nu atît prin eforturile lor de a ne explica **ce** este literatura fantastică, ci mai ales prin încercarea de a arăta **cum** este ea. Putem remarca, în această ordine de idei, în primul rînd cartea de referință a lui Sergiu Pavel Dan, **Proza fantastică românească** (Ed. Minerva, 1975), avînd un substanțial preambul teoretic, studiul despre fantastic al lui Adrian Marino din cunoscutul său **Dicționar de idei literare** (Ed. Eminescu, 1973) și eseurile lui Ion Biberi. La aceste definiții mai vechi, se adaugă printre altele și competenta prefață a lui Alexandru George la antologia sa de proză fantastică românească, intitulată **Masca** (Ed. Minerva, București, 1982).

Actualitatea unui eseu publicat în **Revista fundațiilor regale** încă în 1945 (actualitate ce rezultă din confruntarea cu noile teorii asupra fantasticului) îl determină pe Ion Biberi să îl includă în sumarul unui volum publicat un sfert de veac mai tîrziu[1]. Într-o epocă în care existența unui fantastic autohton era pusă sub semnul întrebării, Ion Biberi dedică fenomenului, se pare, unul din primele studii serioase. Chiar dacă se ocupă de fantastic în general și nu pomenește nimic despre proprietățile celui românesc, Ion Biberi emite numeroase idei ce vor face carieră abia peste cîțiva ani prin intermediul altor cercetători. Intuițiile eseistului sînt exacte, atît că studiile mai recente beneficiază de un limbaj critic mai elevat. Înarmat cu serioase cunoștințe de psihiatrie, Ion Biberi

---

[1] Ion Biberi, **Literatura fantastică**, în vol. **Eseuri**, Ed. Minerva, București, 1971, pp. 91—115.

vede în fantastic o „categorie sufletească“ și consideră că ceea ce îl individualízează este **atmosfera** specifică și **tonalitatea**: „Literatura numită fantastică se diferențiază prin atmosferă și tonalitate de celelalte creații artistice, reprezentînd un domeniu aparte“. Așa cum vor proceda Roger Caillois și Tzvetan Todorov mai tîrziu, Ion Biberi încearcă să circumscrie frontierele destul de maleabile ale genului. Principala opoziție este stabilită între fantastic și feericul din povestiri sau drame. Deosebirea esențială dintre cele două domenii care adesea se întrepătrund este văzută în absența elementului terifiant din sfera miraculosului: „O poezie aeriană, fluidă, răspîndește în lumea spiritelor o atmosferă rarefiată, pură; chiar cînd spiritele sînt răutăcioase, ele nu sînt amenințătoare, dure: driadele, nimfele și ondinele, faunii și silvanii, îmbinările fanteziei mitologice cu influențe creștine își fac apariția jucăușă și inconsistentă în legende, balade și piese de teatru, sau în povestirile romanticilor germani“.

O delimitare mai dificilă și, inevitabil, mai puțin exactă are loc între fantastic și falsul fantastic, reprezentat în opinia lui Ion Biberi de „romanul negru“ englez. Diferențierea — rămîne de văzut în ce măsură eseistul are dreptate — nu se realizează pe baza unui criteriu artistic, ci prin „calitatea emoției primitive, de elaborare a operelor“. Dacă pseudo-fantasticul este clădit „pe rețetă și artificiu“, fantasticul veritabil este înzestrat cu un fior care „absoarbe și copleșește transformînd întregul univers într-o viziune delirantă, populată de halucinații“. Dihotomia esențială are loc în concepția lui Ion Biberi între fantastic și miraculos, văzute ca două atitudini spirituale diferite. Chiar dacă „sînt redate cu aceleași mijloace și fapte“, diferențierea nu se realizează prin materialul întrebuințat, ci prin „atitudinea spirituală a autorului, orientarea lui, tremurul emotiv“. În concluzie, putem spune că eseistul vede în fantastic „un fior de sensibilitate, de ordinul spaimei, al terorii, al depresiunii morbide, care poate învălui fapte, terifiante uneori prin ele însele, dar care pot fi adeseori cotidiene“. Esența fenomenului constă în trăirea lui pe plan interior, psihologic, în „convertirea lui emotivă“.

Dorind să își nuanțeze ideile, Ion Biberi revine asupra problemei într-un eseu din 1970, intitulat **Fantasticul, ati-**

tudine mentală[1]. Criticul remarcă opoziţiile dintre viziunea noastră cotidiană asupra realităţii şi imaginea neobişnuită impusă de fantastic. Ion Biberi se arată nemulţumit de definiţiile actuale ale fantasticului deoarece, în ciuda ingeniozităţii lor, ele nu sînt decît parţiale, „nu ajung la rădăcinile psihologice, la procesul elaborării realităţii, la înţelegerea fantasticului sub îndoita formă, de mărturie a unei creaţii subiective, căreia îi corepund, însă, în afară, coordonatele unui univers transcendent". Considerat „o constantă a psihologiei umane", fantasticul este definit în acest eseu drept o **atitudine mentală** a omului în raport cu sine, dar şi faţă de lume. Studiul — al cărui punct nevralgic constă în îndepărtarea prea accentuată de sferele literaturii în favoarea explicaţiilor de ordin medical — se încheie cu o tentativă de a defini fantasticul, tentativă ce merită să fie reprodusă: „Vedem în fantastic o atitudine mentală particulară, expresie a unei personalităţi creatoare care converteşte situaţiile obiective, banale sau insolite, într-o realitate transcotidiană: viziunea include o presimţire a unei realităţi totale a lumii şi a propriei personalităţi, prin mijlocirea unei transgresări sau chiar negări a categoriilor mentale de spaţiu, timp şi cauzalitate, dînd acestei lumi de al doilea grad o coloratură afectivă situată, în general, pe registrul depresiv, de anxietate şi teroare, îmbinată cu un sentiment de revelare al unui alt plan de realitate".

Ceea ce constituie un lucru demn de remarcat este faptul că teoriile autohtone ale fantasticului nu sînt cu nimic mai prejos decît variantele lor „de import". Poziţia cercetătorilor români este dublă: pe de o parte ei asimilează rapid noile teorii, dar, pe de altă parte, receptarea lor este critică, presupunînd analiza detaliată şi creatoare a fenomenului. Deosebit de complexă şi de originală ne apare, în acest sens, investigaţia lui Adrian Marino din dicţionarul său de idei literare[2]. Demersul este acela al teoreticianului literar, cunoscător în profunzime al conceptului, care îşi asumă osteneala unei cercetări exhaustive. Criticul porneşte de la etimologia

---

[1] Ion Biberi, **Fantasticul, atitudine mentală**, în vol. **Eseuri literare, filosofice şi artistice**, Ed. Cartea Românească, 1982, pp. 216—236

[2] Adrian Marino, **Fantasticul**, în **Dicţionar de idei literare** vol. I, Editura Eminescu, 1973, pp. 655—686.

termenului, reface „ereditatea“ lui semantică, remarcînd diferitele metamorfoze suferite de semnificația cuvîntului de-a lungul timpului. Demersul diacronic este dublat de o circumscriere exactă a conceptelor, ajungîndu-se în final la teoriile moderne ale fantasticului. Ca și teoreticienii occidentali ai fenomenului (în special Roger Caillois), Adrian Marino pune un accent deosebit pe ideea de „ruptură“ în ordinea semnificațiilor pe care o aduce cu sine orice manifestare a insolitului: „Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenței preexistente, **răsturnarea subită a unor situații constante**, stabile“. Delimitarea fenomenului este exactă și, cu toate că sînt preluate o serie de idei intens vehiculate, studiul nu se rezumă doar la atît: „Pentru ca fantasticul să-și impună regimul are nevoie de o adevărată fisură a ordinii existente, de o irupție directă, brutală și invincibilă a «misterului» în cadrul mecanismelor și previziunilor cotidiene ale vieții: invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane; a supranaturalului în mijlocul naturalului; a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos, în plin determinism comod și previzibil. Ruperea ordinii imperturbabile a realității produce mai întîi confuzie, apoi neliniște, în cele din urmă spaimă, întrucît în noi se răsfrînge însăși teroarea subminării ordinii universale. Fantasticul devine echivalentul unei adevărate crize a ideii de cauzalitate și legalitate, al unei subversiuni integrale a normelor realității. O lume arbitrară ia locul celei comune și rezultatul produce senzație, urmată de panică“. O observație demnă de cel mai mare interes se referă la „tipologia situațiilor fantastice“, stabilită în general după criterii destul de empirice pînă și de către Roger Caillois. Adrian Marino remarcă faptul că orice temă fantastică intră în una din patru categorii, vizînd violarea flagrantă a **realității, raționalității, semnificației** și **temporalității**. O altă disociație asupra căreia nu s-a insistat suficient este aceea a înlăturării confuziei dintre „existența obiectivă și subiectivă a fantasticului, dintre conștiința estetică și realitatea sa imanentă“. Este vorba de faptul că, pentru cei care trăiesc într-un orizont existențial ce acceptă misterul, mitul sau miracolul ca „realități naturale“, fantasticul este inexistent. Consecința directă a acestui fenomen este absența fantasticului din cadrul societăților

primitive, ce nu cunosc ruptura dintre real și imaginar, dintre sacru și profan. Fantasticul culturilor primitive există numai din perspectiva spiritelor desacralizate, a celor care pătrund din exterior în acest univers. Spre deosebire de alți cercetători care proclamă dispatiția fantasticului prin resorbția lui în alte specii cum ar fi de exemplu literatura științifico-fantastică, Adrian Marino surprinde, dimpotrivă, „vocația fantastică a umanității", „necesitatea sa esențială". Voga fantasticului traduce o necesitate spirituală interioară, formînd „compensația imaginară a dorințelor, insatisfacțiilor și contrarietăților de orice categorie". Fantasticul exprimă ieșirea din automatismele zilnice, abandonarea rutinei, „visul treaz al individului". Nu putem fi însă de acord cu afirmația criticului — vădind moștenirea nefericită a unei idei perpetuate în urmă cu cîteva decenii — că nu avem o literatură fantastică propriu-zisă, „în sensul unor autori specializați numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare etc". Ori, e suficient să amintim numai numele lui Mircea Eliade, el însuși creatorul unei teorii originale despre literatura fantastică. Și dacă sîntem de acord cu afirmația că „avem destule calități literare", de ce să nu o revendicăm și pe aceea („suplimentară"?) a fantasticului?

Singura lucrare cu caracter monografic dedicată pînă în prezent fantasticului românesc este cea realizată de Sergiu Pavel Dan[1]. Înainte de a aborda diferitele „orientări și profiluri" cunoscute de proza fantastică românească, criticul studiază fenomenul din punct de vedere teoretic, precizîndu-și termenii și definind coordonatele subiectului. În mod corespunzător, lucrarea este structurată pe două părți. Prima, alcătuind preambulul teoretic, constituie — folosind o expresie a lui Tzvetan Todorov — o veritabilă **introducere în literatura fantastică.** Vorbind „despre gîndirea fantastică", Sergiu Pavel Dan îi descoperă sursele în sentimentul de **teamă** trădînd vulnerabilitatea ființei, dar și în nevoia perpetuă a omului de vise. Definind „conceptul de literatură fantastică", autorul observă că „mileniile precedente ne-au lăsat moștenire un număr uriaș de creații literare (sau plastice)

[1] Sergiu Pavel Dan, **Proza fantastică românească**, Editura Minerva, București, col. „Momente și Sinteze", 1975.

în care miraculosul ocupă un loc preponderent". Nu toate sînt însă fantastice. Concluzia justă a lui Sergiu Pavel Dan este că „nu orice ficțiune literară care utilizează, la o anumită scară, elemente sau moduri ale perspectivei fantastice asupra lumii se încadrează automat în genul astfel denumit". Criticul relevă diferențele semantice pe care le dobîndește termenul în limbajul curent și în accepțiunea sa literară. Intuind caracterul limitat al oricărei definiții, autorul studiului preferă în locul emiterii uneia noi să circumscrie fenomenul și să treacă în revistă în mod critic pe cele existente (Roger Caillois, P. -G. Castex), insistînd mai ales asupra celei oferite de Tzvetan Todorov. Pentru a se stabili „frontierele literaturii fantastice", aceasta este raportată la o serie de domenii limitrofe precum fabulosul feeric, miraculosul mitico-magic și superstițios, ocultismul inițiatic, literatura S.F., proza poetică și alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri și proza de analiză. Ca și Roger Caillois, Sergiu Pavel Dan încearcă — în ciuda labilității criteriilor — să realizeze o clasificare a principalelor teme întîlnite în proza fantastică. Chiar dacă rămîne discutabilă, tentativa criticului are meritul de a încerca să ordoneze haosul aparent al înfățișărilor pe care le preiau situațiile fantastice. Criteriul este cel al relațiilor ce se stabilesc între **normal** și **supra-normal.** Bogat ilustrate prin exemple luate din creații reprezentative ale literaturii române și universale, aceste teme sînt grupate în trei categorii, cele ale **interacțiunii,** ale **mutației** și ale **apariției fantastice.**

Dintre teoriile ceva mai noi asupra fantasticului, nu putem să trecem peste studiul lui Alexandru George, constituind prefața la antologia sa de proză fantastică românească intitulată **Masca**[1]. Conștient de complexitatea fenomenului investigat, Al. George nu riscă o definiție concentrată la dimensiunile unei fraze, ci preferă — asemenea lui Sergiu Pavel Dan — să îl circumscrie destul de amănunțit, ocupîndu-se de toate formele sale de manifestare. Eseul lui Alexandru George nu aduce lucruri noi, ci se remarcă prin efortul de a se sincroniza cu „stadiul actual al înțelegerii problemei", prin asimi-

---

[1] **Masca. Proză fantastică românească,** prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982.

larea celor mai diverse teorii. Dacă ideile generale despre fantastic pot fi întîlnite în orice monografie dedicată problemei, prefața criticului bucureștean se remarcă mai ales prin cîteva observații ingenioase privind fantasticul românesc. Autorul remarcă lipsa de receptivitate a criticii literare interbelice față de existența unui fantastic autohton, făcîndu-se trimiteri la doi dintre cei mai importanți comentatori literari ai acestei perioade, Eugen Lovinescu și George Călinescu. Sursele literaturii fantastice românești sînt decodificate în două zone îndepărtate, dar care nu se abat de la sursele tradiționale de inspirație ale scriitorilor români. O primă asemenea zonă ar fi cea a „necunoscutului irupt pe neașteptate în viața cotidiană a omului modern și prozaic care trăiește în cadrele civilizației urbane aparent ferite de orice intruziune a supranaturalului". Avîndu-l drept întemeietor pe I. L. Caragiale, cea de a doua este identificată în tradiția populară, în „experiența insolită sau chiar de vrajă a unei lumi care conservă aderențe oculte, de ordin arhaic". Surprinde însă lipsa de receptivitate a criticului față de o creație absolut remarcabilă precum **Sărmanul Dionis** de Mihai Eminescu, nuvelă care marchează apariția unei modalități specifice a fantasticului românesc, cel metafizic, magistral ilustrat de către Mircea Eliade. Al. George fixează către sfîrșitul deceniului al patrulea și începutul celui următor „afirmarea prozei fantastice românești ca un «gen» autonom". Acest lucru este motivat prin faptul că acum apar o serie de scriitori „cu vocația exclusivă a genului" (precum Vasile Beneș, Olga Caba sau Oscar Lemnaru) sau care „dau piesele lor cele mai reprezentative în această perioadă", afirmație discutabilă în cazul lui Mircea Eliade. Al. George realizează o privire diacronică asupra fantasticului românesc, avînd meritul de a redescoperi o serie de „scriitori uitați", incluși pe bună dreptate în paginile antologiei sale.

Periodic redescoperit, în ultimii ani oarecum umbrit de voga de care s-a bucurat utopia postmodernistă, conceptul de literatură fantastică a constituit de-a lungul anilor subiectul unor neîntrerupte controverse. Fapt cert, în ciuda negărilor nu o dată violente, în literatura română există o accentuată vogă a fantasticului, întreținută de apariția unor scriitori și a unor opere de excepție, ce se întorc periodic la inepuizabilele resurse ale fabu-

losului folcloric. Că interesul pentru investigarea prozei de factură onirică nu s-a atenuat nici un moment ne-o dovedesc și mai recentele eseuri consacrate structurilor imaginarului: Ioan Vultur, **Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului** (Ed. Minerva, 1987), Ovidiu Ghidirmic, **Proza românească și vocația originalității** (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1988), Olimpia Radu, **Pagini de critică** (Ed. Dacia, 1988) și Nicolae Ciobanu, **Între imaginar și fantastic în proza românească** (Ed. Cartea Românească, 1988). Continuînd direcția prolifică a cercetării literaturii onirice, Ioan Vultur s-a găsit în fața alternativei de a se integra în tradiția „securizantă" a cercetării genului prin instalarea la adăpostul confortabil al uneia din perspectivele teoretice deja în vogă sau de a încerca un demers diferit, asumîndu-și toate riscurile și avantajele ce decurg de aici. Autorul ține seama de mutațiile importante intervenite în perimetrul cercetării faptului literar, mai ales de sugestiile furnizate de teoria comunicării literare. Lucrarea este concepută în două volume: primul este cu predilecție analitic și sintetizează principalele coordonate ale „genului fantastic" în funcție de interdependențele de la nivelul instanțelor de producere și receptare, în timp ce al doilea volum — aflat deocamdată în stadiu de proiect — urmează să se ocupe de scriitori și texte, aspirînd să devină o istorie a prozei fantastice românești.

În descendența acestei orientări generoase se înscrie și studiul lui Nicolae Ciobanu, **Între imaginar și fantastic în proza românească**. Propensiunea criticului pentru fantastic este mai veche, cunoscînd o primă concretizare într-un ciclu de articole ce au văzut lumina tiparului în paginile revistei „Luceafărul". A urmat publicarea în 1984 a volumului **Eminescu. Structurile fantasticului narativ**, lucrare reluată în datele ei esențiale și în ultima sa carte. Studiul pornește de la „una din dilemele ce-au obsedat și mai obsedează încă spiritul critic" atunci cînd e vorba de ansamblul marilor structuri narative ale prozei românești, și anume „constanta reticență față de relevarea fantasticului literar ca o componentă a imaginarului". Fără să aibă reputația unui redutabil polemist, N. Ciobanu își exprimă dezacordul față de cei care așază sub semnul întrebării vocația pentru fantastic a literaturii române. Ca urmare, opinia eseistului se transformă

— fie și indirect - - într-un răspuns la adresa detractorilor, scopul fiind acela „de a delimita traseul unei posibile istorii a prozei românești raportată la complexul și extrem de nuanțatul fenomen de sublimare fantastică a imaginarului"[1]. N. Ciobanu explică reticența manifestată de unii critici literari față de chemarea pentru fantastic a scriitorului român prin „teroarea" dogmatică exercitată de definițiile-etalon și, implicit, prin prea marea obediență față de modelele exemplare impuse de literatura universală. Elementul de noutate al cărții trebuie căutat în faptul că, spre deosebire de alte interpretări autohtone situate în descendența lui Roger Caillois, Tzvetan Todorov, P. -G. Castex și M. Schneider, eseul lui N. Ciobanu pornește cu predilecție de la studiile despre basm ale lui V. I. Propp. Diferența este izbitoare. Dacă Roger Caillois, de exemplu, emite postulatul incompatibilității literaturii fantastice cu basmul, N. Ciobanu subminează această opinie, susținînd, dimpotrivă, că fantasticul reprezintă o trăsătură definitorie a genului. Ba mai mult, reflectînd marile mituri ale umanității, creația populară a fost și continuă să rămînă o permanentă sursă de inspirație pentru cea cultă, deci și pentru proza de factură onirică. Astfel, aproximativ o treime a cărții urmărește **Însemnele originare** ale fantasticului identificate în **basmul folcloric** și în **cărțile populare**. După amplul preambul teoretic, partea cea mai substanțială a volumului este dedicată **Modelelor tutelare**, identificată în Eminescu, Creangă și Caragiale.

Nu dorim să ne oprim aici mai mult timp asupra elemntelor de noutate, asupra calităților și a eventualelor lipsuri ale diferitelor articole cu caracter programatic. Au făcut-o în mod amănunțit autorii citați mai sus. Scopul nostru este acela de a releva principalele trăsături ale prozei fantastice a lui Mircea Eliade, fapt pentru care nu este necesar să negăm definiții pentru a impune apoi altele, la fel de parțiale și ele. Iată de ce am ales, în locul unui studiu teoretic, munca pe text, singura în măsură să dezvăluie sensurile adînci ale prozei lui Mircea Eliade.

Pentru a fi cît mai aproape de viziunea scriitorului

---

[1] Nicolae Ciobanu, **Între imaginar și fantastic în proza românească**, Ed. Cartea Românească, 1988, p. 5.

asupra fantasticului și a miturilor, ne-am folosit de diferite mărturisiri, interviuri și notații de jurnal, mai mult, am parcurs în mare măsură și opera filozofică a lui Mircea Eliade, un astfel de demers aruncînd, după cum o mărturisește prozatorul însuși, o nouă lumină asupra creațiilor sale literare. Am dorit să realizăm un comentariu al literaturii fantastice semnate de Mircea Eliade prin intermediul lui Mircea Eliade (preocupat întotdeauna de felul în care este receptată creația sa literară), chiar dacă în numeroase locuri interpretarea noastră se îndepărtează de cea a scriitorului. Acest lucru nu înseamnă că am urmat în mod servil sugestiile oferite de către prozator, ci am dorit să ne menținem cît mai aproape de concepția lui asupra literaturii fantastice, singulară sub mai multe aspecte în cultura noastră. Accentul lucrării este pus pe comentariul operei și mai puțin asupra problemelor teoretice pe care le ridică fantasticul. Nu putem să începem însă interpretarea propriu-zisă a creațiilor scriitorului pînă cînd nu am marcat principalele trăsături ale concepției sale despre literatura fantastică și pînă cînd nu aruncăm o perspectivă diacronică asupra acestora. Într-un articol publicat în 1935 în revista „Rampa“ (nr. 5372, din 7 dec.), Mircea Eliade afirma următoarele despre utilitatea actului narcisiac al explicitării propriei sale opere: „Sînt dintre acei scriitori care cred că pot formula o părere critică, deci obiectivă și argumentată, asupra propriei lor creații literare. (. . .) Socotesc exercițiul de a-ți judeca și înțelege propria-ți operă unul din cele mai fascinante exerciții de critică intelectuală. Am scris o lungă prefață la **Oceanografie** și dacă s-ar retipări vreodată romanele mele mai vechi, le-aș preceda bucuros cu lungi prefețe, în care nu numai că mi-aș face «critica», dar aș îndrăzni să polemizez cu criticii mei“.

Ceea ce surprinde la Mircea Eliade, încă din copilărie, este imaginația debordantă de care dă dovadă, extraordinara capacitate de autosugestie. Este epoca în care inventarea de noi și noi întîmplări traduce nevoia existențială a ieșirii din cotidianul cenușiu și previzibil. De aici și pînă la a-și da seama că sub puterea inspirației poate să scrie la fel de ușor ca și cum ar urmări evenimentele imaginate pe ecranul său interior nu mai este decît un pas. Asemenea vise în starea de veghe vor

constitui mai tîrziu o modalitate de a scăpa de ceea ce autorul numește **teroarea istoriei**, dar felul lor de a se manifesta concentrează în sine și tehnica de creație a scriitorului. Acesta știe că scrisul reclamă o stare de reverie și de beatitudine interioară, fără de care experiența eșuează. În nevoia interioară de reverie — întreținută și de lecturile deosebit de fecunde (elevul Eliade ajunge să citească la un moment dat o carte de Balzac pe zi!) — trebuie căutate explicațiile stabilei propensiuni către fantastic, ce îl însoțește pe scriitor pe tot parcursul existenței sale. După cum aflăm din **Memoriile**[1] lui Mircea Eliade, prima sa narațiune fantastică este o compunere școlară de vreo douăzeci de pagini dedicată primăverii. Adolescentul încearcă pe parcursul redactării o bucurie nouă, stranie chiar, necunoscută anterior, prin faptul că actul creației îi facilitează pătrunderea într-un univers inedit, cunoscut doar din lecturile sale anterioare. Povestirea aceasta cu personaje inspirate din mitologia populară reprezintă primul mare succes în arta scrisului și are o dublă semnificație: pe de o parte reușește să schimbe niște prejudecăți ale profesorilor față de persoana destul de puțin agreată pînă atunci a elevului M. Eliade, pe de altă parte revelează accesul către o lume neobișnuită, cea a literaturii. Tînărul ucenic în arta scrisului crede că a găsit în sfîrșit „cheia" care îi permite pătrunderea în universul literaturii, această cheie fiind **inspirația.** Urmează o muncă înverșunată ce are drept consecință redactarea unor noi narațiuni fantastice. Sînt lucrări ce pregătesc debutul literar, care are loc în 1921 în **Ziarul Științelor Populare.** Intitulată **Cum am găsit piatra filozofală**, narațiunea cîștigă un concurs consacrat elevilor de liceu, concurs la care se cerea tratarea literară a unui subiect științific. Povestirea dezbate o temă îndrăgită de alchimiștii antici și medievali, aceea a găsirii formulei magice cu ajutorul căreia se poate fabrica aurul. În centrul narațiunii se găsește autorul însuși care, pasionat în acel timp de chimie, adoarme în micul său

---

[1] Mircea Eliade, **Mémoire I (1907—1937). Les promesses de l'équinoxe**, Editions Gallimard, 1980. **Mémoire II (1937—1960). Les moissons du solstice**, Traduit du roumain par Alain Paruit, „n r f", Ed. Gallimard, 1988). Ediție românească Mircea Eliade, **Memorii** (1907—1960), Ediție și cuvînt înainte de Mircea Handoca, vol. I—II, Ed. Humanitas, 1991.

laborator, dobîndind acces prin intermediul visului la o lume fabuloasă. Un personaj straniu îi apare în cale și îl asigură de posibilitatea elaborării Pietrei Filozofale. Misteriosul necunoscut se transformă într-un inițiator, experiența reușește, substanțele amestecate potrivit unei formule magice se transformă sub ochii uimiți ai autorului în aur, dar, cuprins de emoție, acesta răstoarnă creuzetul conținînd mult rîvnitul minereu. Zgomotul îl trezește, dar ambiguitatea textului se menține deoarece, deși a rămas singur în laborator, lîngă creuzetul răsturnat se găsește un bulgăre de aur care, la o cercetare mai atentă, se dovedește a fi pirită[1]. Proiecția în vis, întreținerea deliberată a ambiguității dintre planurile narative — elemente specifice ținînd de recuzita fantasticului — anunță, în germene, pe viitorul maestru al speciei. Narațiunea este extrem de importantă deoarece, fiind prima creație literară publicată de către Mircea Eliade, ea îl face să dobîndească conștiința faptului că a devenit un scriitor în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Pofta autorului vine scriind! Astfel, între 1921 și 1923 mai multe caiete sînt umplute cu un roman hibrid, unde umorul se împletește cu fantasticul, iar aventura cu preocupările entomologice. Este vorba de **Călătoria celor cinci cărăbuși în țara furnicilor roșii**, o „microgeografie imaginară" scrisă din perspectiva inedită a cărăbușului, pentru care dimensiunile obiectelor sînt cu totul altele decît cele omenești, ba mai mult, apar diferențe între același obiect văzut de pe sol și din zbor. Tot de anii de liceu ține și un alt proiect, de data aceasta foarte ambițios prin dimensiunile lui „ciclopice", intitulat **Memoriile unui soldat de plumb**. Cartea, a cărei redactare ține mai mult de doi ani, trebuia să constituie un fel de „legendă a secolelor" și ar fi urmat să înglobeze „nu numai istoria universală, ci întreaga istorie a Cosmosului, de la începuturile galaxiei noastre la alcătuirea Pămîntului, la originea vieții și la apariția omului". Această povestire fantastică este spusă de către un soldat de plumb, care a avut ocazia să asiste în calitate de martor veridic la

---

[1] Epopeea redactării narațiunii este amplu redată în primul volum din **Memorii**, dar este reluată și în cuvîntul înainte la vol. **În curte la Dionis**, ediție și postfață de Eugen Simion, Ed. Cartea Românească, 1981.

cîteva evenimente decisive din istoria umanității. Opera rămîne însă neterminată, din cauza declanșării unei acute crize existențiale, datorate vîrstei puberale.

O asemenea propensiune pentru domeniile imaginarului este întreținută și de lecturile scriitorului, lecturi printre care la loc de cinste se găsește opera lui Balzac, căruia îi devoră pur și simplu cărțile și în primul rînd romanele fantastice ca **Serafita** și **Pielea de sagri** sau unele nuvele mai puțin cunoscute precum **Viața martirilor** sau **Proscrișii**. Tînărul scriitor vede în marele model francez pe prozatorul care nu numai că a reușit să facă concurență stării civile, dar care are și alte merite precum introducerea temei androginului în literatura modernă sau crearea unei adevărate mitologii, aceea a omului de acțiune. Mai tîrziu, între 1926 și 1927, cînd îl traduce și scrie mai multe articole despre Giovanni Papini, este atras în special de nuvelele fantastice ale acestuia. Fantasticul rămîne o preocupare constantă a lui Mircea Eliade și, tot în această perioadă, publică mai multe „schițe fantastice, cu personaje stranii, cu întîmplări neverosimile"[1]. Este vorba de creații pierdute prin paginile mai multor publicații, dintre care una, apărută în revista **Sinteza**, dezvoltă complexul urîțeniei.

Descoperirea Indiei (1928—1931) reprezintă o experiență decisivă atît pentru omul de știință cît și pentru prozator, permițînd accesul către un univers spiritual exotic pentru un european. Dacă André Breton exclama în mod justificat în 1938 uimit de contactul cu fascinantul pămînt aztec că „Mexicul este o țară suprarealistă", Mircea Eliade ar fi putut spune, la rîndul său, fascinat de spectacolul miraculos ce i se oferea vederii că „India este o țară fantastică". Vegetația luxuriantă, mitologia proprie a acestei lumi constituie surse inepuizabile pentru scriitor, concretizate în narațiuni precum **Isabel și apele diavolului, Maitreyi, Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore,** în jurnalul indian intitulat **Șantier,** dar și în lucrări precum **India** sau cele despre yoga. Fascinația pe care autorul a resimțit-o pătrunzînd în miraculoasa lume a Indiei a încercat să o redea și în nuvelele sale, reacție oarecum paralelă cu aceea a citi-

---

[1] Mircea Eliade, **Memorii**, I, p. 142.

torului ce parcurge aceste opere și care este vrăjit, la rîndul lui, de contactul cu fascinantul univers bengalez. **Isabel și apele diavolului** (1930) se bazează pe o experiență trăită, traducînd o permanentă nevoie de autenticitate. Ca de obicei, subiectul romanului se clarifică pe parcursul redactării, proiectînd în sferele imaginarului o serie de date reale precum călătoria scriitorului în India de Sud, pensiunea la care a locuit în Calcutta, prietenia cu locatarele pensiunii conduse de Mrs Perris. Ceea ce îl împinge pe scriitor înspre redactarea cărții este aspirația secretă către noutate, dorința de a inventa un stil „nou" și „tragic". Actul scriiturii îl transpune pe prozator într-o **stare secundă**, asemănătoare cu refugiul în imaginar trăit în copilărie. În acest roman axat pe dezbaterea unor concepte precum cel de **păcat** și cel de **sterilitate**, autorul retrăiește prin intermediul fanteziei creatoare experiența sa indiană. Personajul principal este o dublură a lui Mircea Eliade (ceea ce amplifică ideea de autenticitate), care vine în India pentru a studia arta asiatică. Citată adesea, cartea aceasta marcînd debutul editorial al romancierului nu se impune prin valoarea ei artistică deosebită, deocamdată ea îl anunță numai prin idei și tehnică narativă pe viitorul virtuoz al fantasticului.

Tot de anii petrecuți în India ține și geneza romanului **Lumina ce se stinge**, apărut în 1934. Cartea a resuscitat reacții vehemente, fiind considerată un veritabil eșec, cu toate că — fapt remarcat încă în epocă — Eliade este unul din primii scriitori români care folosesc monologul interior și la care se resimte influența unui remarcabil înnoitor al romanului secolului XX, James Joyce. Strania „dramă europeană" scrisă în India se întemeiază pe interferența celor două culturi. Experiența ezoterică trăită într-o bibliotecă de către Cesare, eroul central al narațiunii, are la bază confruntarea dintre mai multe concepții filozofice și este urmată de schimbarea destinului personajului care, asemenea celor mai mulți dintre protagoniștii lui Mircea Eliade, devine un căutător de semnificații.

Am insistat asupra **perioadei de ucenicie** a lui Mircea Eliade în literatura fantastică pentru a releva faptul că, odată stîngăciile începutului depășite, autorul devine creatorul unei teorii originale despre fantastic, bazată pe

camuflarea sacrului în profan sau, altfel spus, pe teoria **irecognoscibilității miracolului.** Chiar dacă acest lucru nu se poate observa în toate scrierile din tinerețe, fenomenul se conștientizează odată cu evoluția scriitorului, devenind o constantă a operelor de maturitate. Mircea Eliade și-a exprimat în numeroase rînduri crezul artistic despre literatura fantastică, chiar dacă unele din confesiunile sale se suprapun, reluînd sau nuanțînd idei exprimate deja anterior. Înainte de toate, trebuie să menționăm optimismul scriitorului vizavi de viitorul speciei, optimism justificat prin faptul că romanul „clasic" (realist sau psihologic) și-a epuizat potențele, a devenit transparent și previzibil și, prin aceasta, nu mai poate capta interesul cititorilor. Un alt motiv care explică interesul constant pentru fantastic este faptul că acesta îi poate reda omului modern gustul pentru semnificațiile ascunse. Facilitînd accesul către o serie de lumi necunoscute, literatura fantastică dobîndește o misterioasă putere de atracție, lectura devenind o antrenantă aventură a spiritului. Am putea adăuga faptul că este vorba de cititorul rafinat, contemporan cu timpul său, bun cunoscător al experiențelor estetice ale secolului XX.

Permanentul inters pentru sensurile ascunse ale lucrurilor ne determină să considerăm cu cea mai mare atenție mărturisirile prozatorului privind concepția sa despre literatura fantastică, cu atît mai mult cu cît interviurile și notațiile de jurnal dezvăluie, de regulă, aspecte inedite sau insuficient discutate ale operei. Ideea de la care pornește Mircea Eliade este aceea că evoluția științelor a dus în mod treptat la desacralizarea aproape totală a lumii, fapt ce explică dificultatea decodificării sacrului în banalitatea înconjurătoare. Din această perspectivă, teologia „morții lui Dumnezeu" dobîndește semnificații extreme în ochii filozofului deoarece „este singura creație religioasă a lumii occidentale moderne". Ea demonstrează ultimul grad al desacralizării, „ilustrează perfectul camuflaj al «sacrului»" sau, mai bine spus, **identificarea lui cu «profanul»**[1]. Dispărînd de mai multe secole din Europa, „tradițiile inițiatice" nu supraviețuiesc

---

[1] Mircea Eliade, **L'Epreuve du Labyrinthe,** Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Ed. Pierre Belfond, 1978, pp. 172—173. Versiunea românească a apărut cu titlul **Încercarea labirintului,** Traducere și note de Doina Cornea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

decît camuflate în sferele unor universuri imaginare precum creațiile literare și artistice, sferă unde Mircea Eliade găsește spațiu suficient pentru a dezbate ceea ce el numește **dialectica disimulării sacrului în profan**. Trăind într-o lume golită de orice semnificații trans-istorice, omul contemporan suferă dramele provocate de istorie fără să le găsească o semnificație ultimă (drame considerate în societățile tradiționale niște „încercări" ce se abat periodic fie asupra individului, fie asupra comunității) sau, altfel spus, suferă de „teroarea istoriei". „În nuvelele mele încerc întotdeauna să camuflez fantasticul în cotidian", spune Mircea Eliade, adăugînd apoi că „anistoricul este camuflat în istoric, extraordinarul în obișnuit"[1]. Potrivit acestei concepții, realitatea este banală doar în aparență, cotidianul ascunzînd altceva, un sens mult mai profund. Iată pentru ce optimismul scriitorului vizînd viitorul genului pare justificat, în antiteză cu unii comentatori precum Roger Caillois sau Michel Butor, care înclină să creadă în decăderea treptată a fantasticului în favoarea literaturii S.F.

Surprins el însuși de fervoarea cu care își reia periodic reflecțiile despre „camuflarea sacrului în profan" cu scopul de a-și preciza cît mai exact opiniile, Mircea Eliade își dă seama că o asemenea obsesie trebuie să aibă semnificații mai adînci. Este vorba de faptul că „această dialectică a camuflajului este infinit mai vastă și merge mult mai departe decît tot ceea ce am putut spune despre acest subiect pînă în prezent. «Misterul măștii» este la baza unei întregi metafizici, căci el este chiar misterul condiției umane. Dacă mă obsedează în asemenea măsură este probabil pentru că nu mă decid să îl aprofundez, să îi fac o prezentare sistematică, să îl studiez pe planul care îi este propriu, acela al meditației filozofice"[2]. Teoria camuflării sacrului în profan este decisivă pentru întreaga creație a lui Mircea Eliade. Cu ea autorul se vede confruntat atît în studiile sale dedicate miturilor, cît și în operele sale literare (formînd un adevărat liant între cele două sectoare aflate într-o aparentă dihotomie), ce explică desele reveniri asupra

---

[1] Ibidem, p. 203.

[2] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal II (1970—1978)**, Ed. Gallimard, Paris, 1981, p. 265.

problemei atît în **Jurnal**, cît și în **Memorii**. Pentru a facilita dezvăluirea fantasticului în realitatea cotidiană, scriitorul își concepe narațiunile pe mai multe planuri, creînd niște universuri paralele dominate de legi diferite ale spațiului și ale timpului. Pentru a fi mai bine înțeles, Mircea Eliade recurge la compararea literaturii fantastice cu efectele descoperirii unei noi axiome: „Tot așa cum o nouă axiomă revelează o structură a realului necunoscută pînă atunci — altfel spus, **întemeiază** o lume nouă —, literatura fantastică revelează, sau mai degrabă **creează** universuri parelele. Nu este vorba de o evaziune, așa cum o cred anumiți filozofi istoriciști, căci **creația** — pe toate planurile și în toate sensurile cuvîntului — este trăsătura specifică a condiției umane"[1]. Pornindu-se de la un asemenea crez literar, devine firesc faptul că eroii lui Mircea Eliade vor fi preocupați în permanență de descoperirea unor semnificații profunde, inaccesibile oamenilor de rînd. Acesta este motivul pentru care narațiunile prozatorului pot fi privite ca o lungă inițiere spirituală a unor personaje cu vădite preocupări intelectuale. Pe parcursul formării lor, personajelor li se fac diferite semne, în măsură să le călăuzească spre revelația misterului. Excepție fac doar eroii analizați în capitolul **Timpul ca artificiu fantastic**, oameni mediocri ce nu sînt capabili să facă față unor situații neobișnuite care îi depășesc. Ei sînt, în general, ignoranții, ratații fără nici o șansă de a pătrunde tainele universului.

Pentru a vedea și mai clar felul în care își transpune în operă teoria sa despre irecognoscibilitatea miracolului, e bine să reproducem o scurtă notație din jurnalul scriitorului, făcută la 24 iunie 1963. Este vorba de discuția purtată de Mircea Eliade cu unul dintre studenții săi: „Vorbim, cu toate acestea, de concepția mea despre fantasticul în literatură. Îi reamintesc că această concepție își are rădăcinile în teoria mea asupra «irecognoscibilității miracolului» — sau în credința că după Incarnație, «transcendentul» se camuflează în lume sau în istorie, devenind în felul acesta «incognoscibil». În **Șarpele**, o atmosferă banală și niște personaje mediocre se transfigurează în mod treptat. Dar ceea ce venea de **«dincolo»**,

---

[1] Mircea Eliade, **L'Epreuve du Labyrinthe**, pp. 203—204.

ca și toate imaginile paradisiace de la sfîrșitul povestirii erau deja **acolo** de la început, dar camuflate în banalitatea de toate zilele și astfel de nerecunoscut"[1]. În fragmentul reprodus mai sus am asistat la o ilustrare a felului în care înțelege Mircea Eliade transpunerea în narațiune a teoriei sale despre **irecognoscibilitatea miracolului.** Exemplificarea metodei are loc prin evocarea narațiunii **Șarpele,** una din cele mai reușite creații ale scriitorului, dar am putea aminti la fel de bine orice altă povestire, nuvelă sau roman fantastic. Autorul este de părere că, dacă „fantasticul, sau supranaturalul, sau supraistoricul ne este cumva accesibil, nu-l putem întîlni decît camuflat în banal. Așa cum credeam în irecognoscibilitatea miracolului (tocmai pentru că de la Întrupare încoace miracolul era camuflat în evenimente și personaje **aparent** profane), tot așa credeam în necesitatea, de ordin dialectic, a camuflării „excepționalului" în banal și al transistoricului în evenimentele istorice"[2]. Însuși procesul desacralizării lumii este motivat prin incapacitatea omului contemporan „de a sesiza misterul camuflării sacrului în profan"[3]. Asemenea unui filozof existențialist, Mircea Eliade ridică problema condiției umane prin intermediul unor personaje care încearcă în realitatea cenușie și opacă a unei umile existențe zilnice să descopere adevăratele semnificații ale destinului lor. Decodificarea mesajului ezoteric al întîmplărilor poate fi asemănată cu gestul smulgerii unei măști sau cu ruperea vălului ce ascunde drumul către niște înțelesuri adînci.

Din cele arătate mai sus am putut observa că cel mai important lucru este felul în care se ajunge la dezvăluirea unor sensuri disimulate într-un mediu absolut obișnuit. Considerații asemănătoare asupra camuflării misterelor în realitatea imediată revin și în cazul microromanului **Pe strada Mîntuleasa . . .** Desacralizarea devine însă totală în cazul narațiunii **Adio!**, prin proclamarea morții lui Dumnezeu. Am putea spune că asistăm la o camuflare perfectă a „sacrului" sau, după cum spune însuși scriitorul, „cu identificarea lui cu «profanul»"[4].

---

[1] Idem, **Fragments d'un journal I,** Ed. Gallimard, 1973, p. 427.

[2] Mircea Eliade, **Memorii I,** pp. 299—300.

[3] Idem, **Fragments d'un journal** II, p. 282.

[4] Idem, **Fragments d'un journal I,** p. 427.

Ideea ce se desprinde din concepția scriitorului este că orice eveniment, chiar și cel mai banal, poate avea o semnificație ascunsă, imperceptibilă la prima vedere, dar decodificabilă printr-un lung proces de inițiere. Aceasta este cauza îndelungatelor căutări la care recurg personajele lui Mircea Eliade, fiind suficient să ne reamintim, în acest sens, de cercetările copiilor de pe strada Mîntuleasa, puși pe explicarea unor semne misterioase. Camuflarea unor semnificații adînci stă și la baza întinsului roman **Noaptea de Sînziene** care, în ciuda afirmațiilor scriitorului, nu este doar un roman tradițional în genul marilor arhitecturi epice ale secolului al XIX-lea. Diferențele sînt furnizate mai ales de încărcătura simbolică a narațiunii, de camuflarea unor semnificații esențiale privind condiția umană. Deși își manifestă dorința de a scrie un roman realist tradițional, modelul fiind celebra carte a lui Tolstoi, **Război și pace**, valoarea romanului **Noaptea de Sînziene** nu constă atît în fresca socială realizată, cît mai ales în dimensiunea filozofică a lucrării. De altfel, scriitorul însuși recunoaște mai tîrziu în jurnalul său deplasarea accentului de la fresca socială la diferitele concepții asupra timpului exprimate de către personaje[1].

După cum vom putea constata de-a lungul demersului nostru, una din obsesiile fundamentale ale creației lui Mircea Eliade este problema posibilității ieșirii din timp. Ceea ce deosebește însă profund proza fantastică a scriitorului român de cea practicată în literaturile occidentale este **dimensiunea ei filozofică.** Dacă în literatura franceză, engleză, germană, italiană etc. accentul este pus pe ruptura provocată de o întîmplare insolită, în măsură să perturbe mersul obișnuit al vieții (adică pe tehnica ordine, eveniment insolit, revenirea la ordine), la scriitorul român centrul interesului se deplasează înspre conținut, către meditația filozofică asupra marilor probleme ale existenței. Trebuie să o spunem de la început că Eliade crede în posibilitatea omului de a ieși din timpul care înseamnă pentru el trecere către neființă, acest fenomen găsindu-și ilustrarea deplină în scrierile sale. „Cred în realitatea experiențelor care ne fac «să ieșim

---

[1] Op. cit., pp. 151—152.

din timp» și «să ieșim din spațiu»"[1], mărturisește prozatorul, exemplificînd această idee cu referiri la narațiuni precum **Nopți la Serampore** și **Secretul doctorului Honigberger**. Deosebit de interesant este însă modul în care scriitorul discută în operele sale problema timpului, cititorul parcurgînd o narațiune labirintică ce se desfășoară pe mai multe planuri și căreia în aparență i se potrivesc mai multe chei ce clarifică misterul. Există deci la Mircea Eliade o plăcere deliberată de a-l rătăci pe cititor, de a-l purta pe mai multe căi posibile, menținînd ambiguitatea dintre adevăr și minciună, adică de a nu-i oferi o scriere previzibilă, în genul celor realizate în secolul al XIX-lea sub auspiciile realismului tradițional Lectura cere, în felul acesta, participarea intensivă a cititorului, transformîndu-se de fapt într-un lung proces de inițiere. Obsesia timpului și cultivarea unor narațiuni labirintice sînt cele două trăsături semnificative care apropie proza fantastică a lui Mircea Eliade de cea a argentinianului Jorge Luis Borges. Tot de problema trecerii se leagă și o oarecare invidie față de actori, capabili să se reintegreze mereu în alte personaje ori de cîte ori este nevoie sau o doresc, acest lucru făcîndu-i să trăiască mai multe existențe în timpul unei singure vieți.

Dincolo de teoria irecognoscibilității miracolului (chiar dacă misterele sînt și aici camuflate în cotidian), unele povestiri ale lui Mircea Eliade sînt fantastice pentru că evocă o lume care este ea însăși fantastică pentru un european. Este vorba de faimoasa **descoperire a Indiei**, adevărată țară a miracolelor pentru cel care pătrunde pentru prima oară în acest univers. Citind o serie de creații precum **Isabel și apele diavolului**, **Secretul doctorului Honigberger**, **Nopți la Serampore** sau nu mai puțin celebra **Maitreyi**, rămînem surprinși de noutatea lumii pe care o introduce în literatura noastră Mircea Eliade. Deși au existat traduceri, Eliade este cel care revelează cititorilor lumea cu infinite semnificații a spiritualității indiene, și aceasta nu numai în lucrările sale în proză, ci și prin operele sale filozofice. Într-adevăr, yoga îi oferă scriitorului un răspuns concret la una din marile sale întrebări, posibilitatea ieșirii din lumea concretă, adică o modalitate de a înfrunta timpul. Gîndirea indiană este

---

[1] Mircea Eliade, **L'Epreuve du Labyrinthe**, p. 62.

şocantă deoarece diferă în mare măsură de spiritualitatea europeană. Mircea Eliade atrage atenţia asupra faptului că, de la ultima generaţie de filozofi, conştiinţa europeană se defineşte prin referire la problema **temporalităţii** şi a **istoricităţii.** Omul este văzut în relaţie cu factorii care îl condiţionează: fiziologie, ereditate, mediu social, ideologia la care participă şi, mai ales, momentul istoric în care îşi duce existenţa. Dacă pentru gîndirea occidentală omul este în mod esenţial o fiinţă determinată temporal şi istoric, filozofia indiană îşi pune o problemă neglijată de gîndirea europeană, şi anume aceea a posibilităţii decondiţionării fiinţei. Chiar dacă întrebările puse sînt aceleaşi sau asemănătoare, cele două tipuri de gîndire oferă răspunsuri diferite. Lecţia Indiei constă în soluţiile pe care le furnizează angoasei provocate de conştiinţa temporalităţii, a efemerităţii. „Cucerirea acestei libertăţi absolute, a perfectei spontaneităţi, constituie scopul tuturor filozofiilor şi tehnicilor mistice indiene"[1] şi ea a fost asigurată mai ales prin una din multiplele forme de yoga. Termenul **yoga** — arată Mircea Eliade — desemnează atît o **tehnică de asceză** cît şi o **metodă de meditaţie,** latura practică fiind dublată de cea iniţiatică. Eliberarea înseamnă renunţarea la un anumit mod de viaţă, moartea ritualică fiind urmată de transcenderea condiţiei umane prin renaşterea la o modalitate de existenţă lipsită de condiţionări. Ca sursă a unui şir nesfîrşit de suferinţe, solidaritatea omului cu universul este dispreţuită, apărînd nostalgia existenţei duse dincolo de temporalitate şi de devenire.

Idei asemănătoare, evident sub formă de bruioane şi nu expuse în mod sistematic ca în cărţile despre yoga, pot fi întîlnite şi în jurnalul scriitorului. Comentînd, de exemplu, o afirmaţie din **Mahâbhârata,** Mircea Eliade observă că noţiunile de **virtute** şi de **păcat** există numai pentru oameni, ele fiind necunoscute atît pentru animale, cît şi pentru zei sau demoni. Pornind de aici, scriitorul dezbate problema condiţiei umane în filozofia indiană, remarcînd faptul că în gîndirea hindusă **perfecţiunea** la care aspiră omul nu are nimic de-a face cu propria sa condiţie: „Numai în măsura în care condiţia

---

[1] Mircea Eliade, **Le yoga. Immortalité et liberté,** Payot, Paris, 1975, p. 12.

umană poate fi anulată, sau depășită — între alte mijloace grație tehnicilor yoga, experienței mistice, filozofiei sau ascezei, hașișului sau practicilor orgiace — se poate atinge această stare paradoxală de **libertate absolută** care este scopul spiritualității indiene. Dar depășirea condiției umane implică de asemenea realizarea unei modalități existențiale unde binele și răul — «virtutea și păcatul» — pierd orice semnificație sau dobîndesc în mod tacit aceeași valoare"[1].

Cu toate acestea, și în creațiile dedicate Indiei (mai puțin în **Maitreyi**, care rămîne o fascinantă poveste de dragoste) se manifestă aceeași teorie a „irecognoscibilității miracolului". În aceasta vede autorul unitatea scrierilor sale, indiferent dacă este vorba de operele literare sau de cele cu caracter științific. Scriitorul mărturisește că, de mic copil, a fost atras de imposibilitatea recognoscibilității imediate a miracolului. De altfel, exemplul pe care îl oferă Eliade este în măsură să ilustreze perfect creațiile sale fantastice căci, ca și în poveste, aventurile prin care trec eroii scriitorului reprezintă o lungă inițiere, asemănătoare cu cea a lui Făt-Frumos. Mai mult, condiția eroului din basmele noastre populare este mult mai tragică pentru că, orice greșeală a sa îl poate costa viața. Ceea ce trezește însă atenția lui Mircea Eliade este episodul în care Făt-Frumos este pus să recunoască singurul măr de aur dintr-un grup de doisprezece, unde celelalte **par** numai de aur. Există deci o camuflare perfectă a sacrului în profan, acesta fiind misterul ce l-a pasionat pe Mircea Eliade și în istoria religiilor. Dar să-i dăm cuvîntul scriitorului, care îi mărturisește lui Adrian Păunescu următoarele: „Sacrul și supra-firescul sînt așa de amestecate în realitatea profană încît nu se disting. Prezența unei sacralități irecognoscibile în realitatea profană, acesta este elementul de unitate al scrisului meu. Filozofia mea reprezintă omul treaz din mine, literatura reprezintă în plus universul meu imaginar, oniric, la fel de «real» și el, pentru că de-acolo vine atîta viață reală"[2]. Confesiunea reține atenția și prin ideea

---

[1] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal II**, p. 107.
[2] Mircea Eliade, **Scriu în limba română, limbă în care visez** interviu acordat lui Adrian Păunescu, în vol. **Sub semnul întrebării**, Ed. Cartea Românească, București, 1979, pp. 243—244

că fantezia are capacitatea de a concura realitatea, de a crea o lume la fel de vie ca și universul ce ne înconjoară.

O altă problemă esențială, pe care o vom discuta mai ales în a doua parte a lucrării de față, este aceea a miturilor, prezente din plin în proza scriitorului. Eliade vorbește chiar de o „formulă readaptată la conștiința modernă a mitului, a mitologiei"[1]. Căci, deși trăiește în secolul revoluției tehnico-științifice, omul modern resimte nevoia de povestiri, de istorii. Ori, ce este mitul dacă nu o povestire? Indiferent de celelalte semnificații ale sale, mitul reprezintă pentru omul contemporan mai ales o „istorie", chiar dacă la originea aceasta a fost o istorie sacră. Există deci și în prezent o acută nevoie de mituri, exprimată în operele marilor scriitori ai timpului nostru, conștienți și ei de această necesitate. Prin insațietatea ei, curiozitatea umană resimte o tot mai profundă sete de întîmplări, de istorii. Să fie aceasta un reflex al înstrăinării oamenilor din secolul nostru? E suficient să ne gîndim doar la retragerea deliberată a omului contemporan în spatele ușilor închise, ignorîndu-l și pe vecinul ce stă la doi pași de el. Izolarea produce însă o nevoie compensatorie de a ști ce se întîmplă cu ceilalți, curiozitate ce se poate satisface pe planul ficțiunii literare sau cinematografice. Și cum marile frămîntări ale omului au rămas aceleași de-a lungul mileniilor, este firească această redescoperire a miturilor în plin secol XX. A evoluat însă modalitatea de expresie, ca urmare a evoluat și necesitatea readaptării miturilor la dimensiunile sensibilității omului contemporan.

Se întîmplă uneori și un proces invers. Scriitorul nu mai pornește de la miturile străvechi, ci transpune în mit (mitizează) realitatea înconjurătoare. Pe lîngă reinventarea miturilor antichității, scriitorul creează mituri noi, cum ar fi acela al patriei sau cel al cetății. Pornind deci de la realitate, prozatorul o depășește, acordîndu-i rezonanțe mitice. De fapt, dacă în urmă cu cîteva decenii Radu Stanca vorbea de **Resurecția baladei**, în prezent, putem vorbi, pe bună dreptate, de o **reactualizare a miturilor.** Dovada cea mai clară a acestui fenomen o reprezintă nu numai numărul mare de narațiuni care por-

---

[1] Idem, **Fragments d'un journal I**, p. 168.

nesc de la miturile ancestrale, dar și dezvoltarea extraordinară pe care a cunoscut-o în ultima vreme critica arhetipală, bazată, după cum se știe, tocmai pe revelarea modelelor textului literar.

De unde provine această resurecție a miturilor? După cum am văzut, o explicație se poate găsi în necesitatea tot mai acută a omului modern (din ce în ce mai singur și mai izolat) de a afla mereu noi și noi istorii, mitul nefiind altceva decît relatarea unor întîmplări. Pe de altă parte, ca și în orice artă, și în literatură există o permanentă căutare a noului. Ori, după o anumită perioadă de timp, pînă și elementele cele mai îndrăznețe își epuizează potențele novatoare, fiind înghițite de către tradiție, suferind chiar o anumită stereotipizare și prin aceasta degradîndu-se. Neîncetata căutare a noului a dus, în mod paradoxal, la găsirea lui în fenomene oarecum prăfuite, neglijate ale culturii. Nu altul a fost demersul lui Brâncuși, care a redescoperit și prelucrat în piatră cîteva din marile arhetipuri ale gîndirii umane. Așa cum sînt însă la origine, niște povești despre zei și eroi legendari, miturile nu mai satisfac exigența estetică a cititorilor, cu atît mai mult cu cît în ultimele secole am asistat la un lung și anevoios proces de desacralizare a lumii, ceea ce a dus pe plan artistic la îndepărtarea de mit. În ultimele decenii el a fost redescoperit, reprezentînd unul din elementele novatoare ale peisajului literar contemporan. Este nevoie însă de un proces de reacomodare a miturilor, fenomen de care este pe deplin conștient și Mircea Eliade. Dar miturile nu numai că reprezintă un aspect novator, dar ele ușurează foarte mult și munca scriitorilor, oferindu-le un nucleu narativ care trebuie doar dezvoltat. Prozatorul nu face altceva decît să prelucreze această povestire „in nuce“, ridicînd-o la exigențele cititorului contemporan, de unde o oarecare garanție că unele mituri nu își vor pierde interesul niciodată. Calea aceasta a redescoperirii marilor mituri ale umanității a fost magistral ilustrată în literatura română de o serie de scriitori precum Vasile Voiculescu, Ștefan Bănulescu, Laurențiu Fulga, Dumitru Radu Popescu și, mai ales, Mircea Eliade, chiar dacă acesta din urmă neagă influența omului de știință din el asupra prozatorului.

De altfel, însuși Mircea Eliade recunoaște nevoia organică a omului de mitologie, identificată cu înclinația

irezistibilă pentru vise: „Căci oricare să fie judecata asupra structurii și a conținutului viselor, caracterul lor «mitologic» este indubitabil. La nivel oniric, «mitologia» înseamnă **narațiune**, adică vizionarea unor secvențe de episoade epice sau dramatice. În orice caz se pare că omul are nevoie de a **asista** la întîmplări, de a le viziona, de a le asculta“[1]. În acest sens, vorbind de nuvela **La țigănci**, Mircea Eliade face și alte apropieri de mitologie, insistînd asupra unor paralelisme evidente existente între cele două domenii, cum ar fi de exemplu accentul deosebit pus pe **explicarea** apariției unor ființe, lucruri, fenomene etc. În felul acesta, literatura asimilează principalele trăsături ale miturilor, mai mult, putem vorbi chiar de prelungirea mitului în literatură. Ceea ce ni se pare foarte important este faptul că Mircea Eliade vede apropierea dintre cele două domenii nu numai în reluarea unor figuri mitologice în cadrul operelor de imaginație ci, mai ales, pentru că în ambele cazuri este vorba de **creație**, înțeleasă însă și ca **revelație**. Căci, asemenea miturilor, proza lui Mircea Eliade este în măsură să aducă revelația unor semnificații inedite, să confere un țel adînc vieții de toate zilele[2].

Revenind la considerațiile închinate literaturii fantastice, care se inspiră cu predilecție din mituri și din credințele folclorice străvechi, e bine să lămurim de unde provine în proza lui Mircea Eliade această obsesie a timpului. În ciuda extraordinarelor sale calități, omul este o ființă tragică deoarece are conștiința perisabilității sale. Încă din anii tinereții el își dă seama că acest extraordinar fenomen care este viața se reduce doar la cîteva decenii. În felul acesta, fiecare om se găsește în postura ciobanului din **Miorița**, tocmai prin revelația limitelor sale în timp. Este deci firesc ca niște cauze identice să producă reacții asemănătoare din partea scriitorilor din lumea întreagă. Iată cum se interferează preocupările unor prozatori precum Jorge Luis Borges și Mircea Eliade, atît de îndepărtați prin originea lor etnică și spirituală. Întreaga creație literară a scriitorului român poate fi considerată ca o permanentă căutare, ca o provocare la adresa destinului ce încearcă să anihileze orice perspec-

---

[1] Op. cit., p. 519.
[2] Ibidem, pp. 550—551.

tivă umană. Creația se transformă, în felul acesta, în răspunsul omului împotriva terorii destinului, a trecerii.

De altfel, năzuința permanentă a individului de a se elibera de sub imperiul trecerii a fost observată și de istoricul religiilor. La fel ca în **Miorița**, amenințarea morții se transformă în act de creație. Vorbind despre creatorii de mîine, Mircea Eliade recunoaște că numai acei scriitori vor trezi interesul cititorilor care vor ști să răspundă pozitiv amenințării destinului. Teroarea acestuia, amenințarea în general reușește să stimuleze creația prin soluțiile pe care oamenii de litere — și nu numai ei — reușesc să le ofere. Dar să dăm cuvîntul din nou lui Mircea Eliade, care, vorbind la modul general, definește și propriul său crez literar: „Credința mea e că vor fi semnificativi aceia care vor anticipa soluțiile pozitive, noi, astăzi greu de ghicit. Nici un nihilism al desperării, nici refuzul în absurd nu cred că ar fi soluția pentru a putea interesa oamenii care vor trăi peste 50 de ani. Cei care vor reuși să facă din amenințarea morții un act de creație, ca în **Miorița**, aceia vor da un răspuns creator și geografiei și destinului istoric“[1].

Două sînt în esență experiențele care îi revelează lui Mircea Eliade condiția omului în univers: studiile de istorie a religiilor, precum și meditațiile asupra acestui secol, meditații în stare să-i demonstreze scriitorului precaritatea existenței sale. Trăim într-un secol în care timpul și-a accelerat extraordinar de mult ritmul, secol în care se manifestă pentru prima oară în mod serios posibilitatea distrugerii întregii umanități. Este deci firească neîntrerupta căutare de răspunsuri ce se manifestă în proza lui Mircea Eliade, chiar dacă este vorba de soluții valabile doar pe plan literar. De altfel, răspunsurile pe care acesta ni le oferă reprezintă mesajul optimist al creației unui scriitor cufundat într-o meditație profundă asupra cîtorva din marile probleme ale umanității.

---

[1] Mircea Eliade, **Scriu în limba română, limbă în care visez**, interviu acordat lui Adrian Păunescu, în vol. **Sub semnul întrebării**, ed. cit., p. 247.

I

METAMORFOZELE TIMPULUI

„— *Dar eu tot cred că există și* altceva, *dincolo de Timp și de Istorie, reluă Ștefan cu fervoare, și că noi putem cunoaște acest* altceva".

Noaptea de Sînziene

„*Am fost totdeauna fascinat de ceea ce numesc «irecognoscibilitatea miracolului»: acesta este elementul de unitate al prozelor mele realiste, și fantastice, și totodată al cercetărilor mele de istoria religiilor*".

MIRCEA ELIADE

PRECURSORI ȘI FILIAȚII

Lucrarea de față își propune să studieze în continuare una din problemele cele mai interesante ale prozei secolului XX, și anume cea a timpului, așa cum se manifestă ea în literatura fantastică a lui Mircea Eliade. Creația romanescă a veacului nostru a cunoscut o puternică metamorfoză. Romanul realist tradițional, impus prin capodoperele unui Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola sau Maupassant era în întregime o oglindă a vieții. Toate mijloacele de care se servea artistul erau puse în slujba creării unei opere „document", care reda cu cea mai mare fidelitate imaginea lumii exterioare. Singura perspectivă acceptată era cea cronologică, eroii fiind priviți în evoluția dramei lor. Romanul nu se putea încheia decît atunci cînd scriitorul omniscient (și ca atare înzestrat cu puteri demiurgice) rezolva într-un fel sau altul, după bunul său plac, conflictul dintre personaje.

Împotriva acestei tradiții se ridică o nouă generație de scriitori, avîndu-i în frunte pe Marcel Proust, André Gide, James Joyce etc., care aduc cu ei o nouă estetică a romanului și, implicit, o nouă perspectivă asupra timpului în narațiune. Un rol important dobîndesc de acum înainte rememorările și frecventele ruperi ale cronologiei. Romanul abandonează exteriorul convențional, îndreptîndu-se către forul cel mai intim al personajelor, relevînd dintr-o perspectivă voit subiectivizată niște conștiințe surprinse în momente de criză. Aceste inovații vor fi folosite din plin de autorii de proză fantastică, unde ruperea cronologiei obișnuite are rolul de a-l șoca pe cititor, creîndu-se astfel o atmosferă caracteristică genului.

Ocupîndu-ne de opera lui Mircea Eliade, dorim mai întîi s-o integrăm în tradiția literară românească, încercînd, în același timp, să stabilim unele filiații posibile și cu autorii contemporani de proză fantastică. Avînd în

vedere însă întinderea domeniului, va trebui să ne limităm doar la cîteva nume semnificative. Narațiunile nu sînt investigate cronologic ci tematic, ceea ce face ca opere scrise la intervale destul de mari de timp să fie discutate uneori în cadrul aceluiași capitol. O asemenea perspectivă facilitează sistematizarea materialului, reliefînd totodată existența cîtorva obsesii majore în cadrul narațiunilor lui Mircea Eliade.

Cronologic, primul autor de proză fantastică românească de certă valoare este Mihai Eminescu, considerat și creatorul genului la noi în țară. Atras, în același timp, de cele mai variate domenii ale literaturii, Eminescu nu este numai un precursor, ci un strălucit întemeietor, a cărui originalitate a influențat în mod favorabil o bogată posteritate literară. Interesul pentru mitologie, cultul visului, atracția manifestată față de fabulosul folcloric apropie creațiile prozatorului român de operele marilor reprezentanți ai romantismului german, precum Novalis, Jean Paul, Ludwig Tiek sau Hoffmann, fără ca aceste posibile filiații să diminueze meritele incontestabile ale lui Mihai Eminescu. Lucrări precum **Archaeus**, **Cezara**, **Umbra mea**, **Sărmanul Dionis**, **Avatarii faraonului Tlà**, dintre care mai multe din păcate n-au putut fi terminate, constituie scrieri de excepție, situîndu-l pe autorul lor printre cei mai avizați reprezentanți ai genului. Deosebit de important este faptul că Eminescu introduce în proza fantastică românească o serie de teme și motive care nu vor fi reluate în deplina lor amploare decît de Mircea Eliade. Se poate vorbi chiar de o obsesie eminesciană în literatura lui Mircea Eliade, care aproape în toate nuvelele, povestirile și romanele sale face referiri la creația marelui poet, unele lucrări precum **Șarpele** sau **Domnișoara Christina** putînd fi interpretate ca niște replici la **Cezara**, respectiv la poemul **Luceafărul**. Eminescu este cel care introduce în proza fantastică românească dimensiunea filozofică, fapt ce constituie și principala caracteristică a literaturii semnate de autorul **Nopții de Sînziene**.

În acest sens, rămîne semnificativă nuvela **Sărmanul Dionis**, pe care Eminescu o scrie atît sub influența unor filozofi germani — Kant, Schopenhauer, Leibniz — cît și prin cunoașterea mitologiei orientale, îndeosebi a filozofiei indiene. Narațiunea demarează cu proclamarea

relativității spațiului și a timpului: „. . . și tot astfel, dacă închid un ochi, aș vede-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avè, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părè mai mari". Potrivit acestor aserțiuni, spațiul constituie o expresie a subiectivității umane căci, dacă se păstrează proporțiile dintre obiecte, dimensiunea lor reală nu mai are nici o importanță.

O altă teză de la care pornește Eminescu este motivul lumii ca vis. Dacă lumea nu este decît un vis al sufletului nostru, atunci nu există în mod obiectiv nici timp și nici spațiu, ele avînd o existență subiectivă, legată de „eul" fiecăruia. Trecutul și viitorul, ca fețe ale timpului relativ, se găsesc în strictă dependență de sufletul uman, în afara căruia nu se pot manifesta: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". Dacă trecutul și viitorul există **în** și **prin** sufletul nostru, atunci e firesc să putem găsi calea ce duce de la o extremă la alta a timpului. Astfel, „în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putè trăi aievea în trecut și am putè locui lumea stelelor și a soarelui". Dacă lumea nu este decît un vis, atunci pare posibil să putem coordona șirul evenimentelor după voința noastră. E o posibilitate demiurgică a omului, perfect acceptabilă printr-un astfel de raționament. Deocamdată lipsește instrumentul care să îl poarte pe Dionis în infinitatea sufletului său, infinitate ce se confundă, după cum am văzut, cu cea a timpului și a spațiului. Dorința manifestată în cugetarea lui Dionis de a se întoarce la epoca domniei lui Alexandru cel Bun are deci sorți de izbîndă, nuvela ilustrînd posibilitatea stăpînirii timpului.

Evaziunii metafizice i se opune în existența lui Dionis timpul concret, imagine a mizeriei umane, ale cărui atribute sînt sărăcia, absența iubirii și inaccesibilitatea fericirii. Conștient de faptul că „sub fruntea noastră e lumea", Dionis ajunge să stăpînească legile spațiului și ale timpului prin intermediul manuscrisului său de zodii, o astrologie de origine bizantină ce cuprinde în sine marile taine ale lumii. Acționînd magic asupra unor linii care simbolizează universul, eroul se simte atras de o forță irezistibilă către trecut. Interesantă este viziunea călă-

toriei sale în timp, prin fața lui Dionis trecînd „domni în haine de aur și samur", „învechite castele", „poporul entuziast și creștin". Toate apar însă într-o învălmășeală nedefinită în fața călătorului, deoarece drumul său nu are încă un scop bine precizat. Eminescu realizează aici o imagine demnă de cele mai moderne filme științifico-fantastice. Prin rostirea scopului călătoriei liniile semnului astrologic se lărgesc, transformîndu-se într-o lume imaginară, aceea de pe vremea lui Alexandru cel Bun. Apare însă o confuzie între vis și realitate, căci cel care se trezește în această nouă lume este călugărul Dan și nu Dionis, a cărui existență a fost doar visată de către acesta. Cele două ipostaze ale aceluiași arhetip reprezintă o prefigurare a teoretizării credinței personajului în metempsihoză. După visul avut, Dan ajunge la concluzia existenței migrării sufletului: „... acuma simt eu, călugărul, că sufletul călătorește în veac, același suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit". Din această nouă perspectivă, cea a călugărului Dan, călătoria în timp nu a avut loc în trecut ci în viitor. Cele două experiențe exemplifică însă aceeași teză și anume că „în sufletul nostru este timpul și spațiul cel mai nemărginit și nu ne lipsește decît varga magică de a ne transpune în orice punct al lor am voi". Aceeași savantă tehnică narativă a confuziei dintre vis și realitate va fi admirabil utilizată mai tîrziu de doi dintre continuatorii lui Mihai Eminescu, și anume Gala Galaction (în povestirea **Moara lui Călifar)** și de Mircea Eliade (în microromanul **Domnișoara Christina).** Referindu-ne la filozofia indiană care este, atît pentru Mihai Eminescu cît și pentru Mircea Eliade, una din sursele principale de inspirație și de influență, maestrul Ruben este un maestru spiritual, un inițiator al lui Dan, adică un **guru.** Tot potrivit filozofiei indiene, meșterul Ruben dezvăluie deosebirea dintre condiția umană și cea de demiurg. Față de demiurgul ce reprezintă Marele Tot, omul nu este decît un șir de încarnări trecătoare. El este nemuritor doar în măsura în care renaște continuu în urmași, dar nu poate poseda niciodată totalitatea, rămînînd la condiția de verigă într-un lanț infinit.

Maestrul Ruben dezvăluie și modalitatea de a stăpîni spațiul căci, „tot ca vremea, bucată cu bucată, poți fi în orice loc dorit". Fiind sălașul unui șir infinit de indivizi,

omul poate lăsa pe pămînt una din variantele arhetipului său. Gestul echivalează cu o eliberare ce permite cucerirea oricărui loc din spațiu, dar și cu o apropiere de atotputernicia divină. Această ființă arhetipală, germen al tuturor reîncarnărilor, este în nuvela lui Eminescu **umbra**. Prin schimbarea vremelnică a identității dintre umbra nemuritoare și omul trecător, individul își însușește o fărîmă din atotputernicia divină. Ca urmare, se ajunge la realizarea tuturor dorințelor, dar numai potrivit unui ritual magic înfăptuit cu ajutorul formulelor, căci formulele păstrează în ele puterea cuvîntului primordial. Pentru a avea sens, cartea lui Zoroastru trebuie citită răsfoind cîte **șapte** file, în felul acesta ea dezvăluind tainele universului.

Întîmplările călugărului Dan dovedesc că omul include în sine sursa tuturor posibiltăților, la fel cu o vioară în care sînt închise toate cîntările. Este însă nevoie de o mînă pricepută care să știe să le trezească, aceea a unui maestru spiritual. Deși posedă sursa tuturor fericirilor, Dan repetă păcatul originar și, astfel, este izgonit din paradisul său lunar. Faptul că tot ce gîndește se înfăptuiește imediat, că îngerii îi realizează orice dorință, îl face să creadă că a atins condiția de demiurg. Acest abuz nu i se mai iartă, fiind imediat amendat. La fel este pedepsit și copilul din camera Sambô în romanul **Noaptea de Sînziene** de Mircea Eliade, care săvîrșește păcatul de a încerca o acțiune profană într-un spațiu sacralizat. Nuvela se complică deoarece, după căderea din spațiul edenic, în locul lui Dan se trezește Dionis. Totul nu a fost decît un vis, iar visul inițial al călugărului Dan nu reprezintă altceva decît un vis în vis. Nu putem trece peste o mărturisire deosebit de importantă a lui Eminescu, făcută la sfîrșitul nuvelei, și anume că o astfel de proză nu trebuie citită potrivit legilor cauzalității căci, în felul acesta, se poate ajunge la o lectură eronată.

O serie de motive aparținînd nuvelei **Sărmanul Dionis** sînt reluate de către Eminescu în proza intitulată **Avatarii faraonului Tlà**. Și această operă ilustrează credința in metempsihoză, potrivit căreia ființa este împărțită în două domenii distincte: învelișul perisabil și sufletul nemuritor. În confruntarea sa cu **zeița Isis**, faraonul ia cunoștință de nimicnicia ființei sale în raport cu eternitatea arhetipului. Omul nu este nici măcar pulbere, ci doar o

formă prin care ea trece, căci pulberea „există întotdeauna". Timpul pentru individ reprezintă trecere, un drum către moarte, căci pînă și o durată foarte scurtă de numai cîțiva ani e în stare să aducă modificări ireversibile în fizionomia sa. Singurul lucru care rămîne același tot timpul vieții este numele, dar realitatea ce se ascunde în spatele acestuia suferă metamorfoze uimitoare. Încercarea titanică de a se revolta împotriva timpului distrugător, de a prinde eternitatea în niște coji de piatră este zadarnică: piramidele, templele, monumentele de granit pe care omul le ridică nu reprezintă decît niște perisabile „coji de alună" în fața eternității. În contrast cu nuvela **Sărmanul Dionis**, în **Avatarii faraonului Tlà** simbolistica umbrei este răsturnată. Ea nu mai este imaginea eternității ce însoțește fiecare încarnare a omului, ci reprezintă trecerea, degradarea. Omul nu este decît o umbră, adică ceva care nu lasă nici o urmă pe parcursul existenței sale.

Tot de filozofia indiană se leagă la Eminescu și dezvoltarea conceptului de **nirvana**, în nuvela de factură romantică **Cezara**. Euthanasius, un bătrîn sihastru, renunță la deșertăciunile și la falsitatea lumii și se întoarce la o natură primară, nepătată, ferită de coruperea civilizației. Aici el realizează un paradis terestru în care, asemenea ciobanului din **Miorița**, se va integra prin moarte. Stingerea lui Euthanasius e văzută ca o încetinire a funcțiilor vitale, totul petrecîndu-se fără durere, ca o cufundare într-un somn fără întoarcere: „Simt că măduva mea devine pămînt, că sîngele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămîne decît urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu, liane și flori de apă să înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățese părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, soarele, viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit de ani într-o insulă fermecată".

Retragerea lui Euthanasius din fața deșertăciunilor lumești în mijlocul naturii este deliberată. Aici, la școala

naturii, el are prilejul să-și dea seama de identitatea ce există între viața animalelor și cea a societății omenești. Căci, viața internă a istoriei e una instinctivă, ca aceea a albinelor, pe cînd viața exterioară, formată din cadrul social și ideologia societății, nu e decît „lustru și frază".

Vorbind de opera primului autor român de proză fantastică, în măsura în care aceasta se înrudește și prefigurează prin teme și motive creația lui Mircea Eliade, nu putem să trecem peste obsesia insulei ca loc privilegiat, unde eroii încearcă re-crearea unui spațiu primordial. Găsirea unui asemenea ținut paradisiac echivalează la cei doi autori cu o ieșire din timpul istoric concret, prevestitor de moarte și cu o întoarcere la condiția umană primordială. Încă în nuvela **Sărmanul Dionis** apare aspirația călugărului Dan spre un astfel de domeniu privilegiat, unde dorește să pătrundă alături de ființa iubită: „Oh! s-o duc într-un pustiu, unde să nu fie nimeni — nimeni decît eu și ea; să cobor stelele cerului în întinderea albă, ca să semene cu oștiri de flori de aur și de argint, să sădesc dumbrăvi de dafin cu întunecoase cărări, cu lacuri albastre și limpezi ca lacrima; ca să alerge prin cărările tăinuite, prefăcîndu-se a fugi de amorul meu, și eu s-o urmăresc... Nu! fără ea ar fi raiul pustiu".

Exceptîndu-l pe Euthanasius, care este un sihastru, găsirea unui spațiu paradisiac este de neconceput în opera romanticului Eminescu fără prezența iubitei. Este una din deosebirile esențiale față de proza lui Mircea Eliade, unde înseși practicile prin care eroii ajung să învingă timpul (yoga, tantrismul, jocul etc.) nu permit, de cele mai multe ori, decît salvarea individului. Călătoria lui Dan și a Mariei, după ce ajung stăpîni pe legile timpului și ale spațiului, echivalează cu o lungă sărutare: „El puse jos dulcea lui sarcină pe malul mirositor al unui lac albastru, ce oglindește în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l înconjura și deschidea ochilor o lume întreagă în adînc".

Dar iată cum ne descrie Eminescu paradisul lunar în care-și duce Dan iubita: „Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu pruni de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor

naturii, el are prilejul să-și dea seama de identitatea ce există între viața animalelor și cea a societății omenești. Căci, viața internă a istoriei e una instinctivă, ca aceea a albinelor, pe cînd viața exterioară, formată din cadrul social și ideologia societății, nu e decît „lustru și frază".

Vorbind de opera primului autor român de proză fantastică, în măsura în care aceasta se înrudește și prefigurează prin teme și motive creația lui Mircea Eliade, nu putem să trecem peste obsesia insulei ca loc privilegiat, unde eroii încearcă re-crearea unui spațiu primordial. Găsirea unui asemenea ținut paradisiac echivalează la cei doi autori cu o ieșire din timpul istoric concret, prevestitor de moarte și cu o întoarcere la condiția umană primordială. Încă în nuvela **Sărmanul Dionis** apare aspirația călugărului Dan spre un astfel de domeniu privilegiat, unde dorește să pătrundă alături de ființa iubită: „Oh! s-o duc într-un pustiu, unde să nu fie nimeni — nimeni decît eu și ea; să cobor stelele cerului în întinderea albă, ca să semene cu oștiri de flori de aur și de argint, să sădesc dumbrăvi de dafin cu întunecoase cărări, cu lacuri albastre și limpezi ca lacrima; ca să alerge prin cărările tăinuite, prefăcîndu-se a fugi de amorul meu, și eu s-o urmăresc... Nu! fără ea ar fi raiul pustiu".

Exceptîndu-l pe Euthanasius, care este un sihastru, găsirea unui spațiu paradisiac este de neconceput în opera romanticului Eminescu fără prezența iubitei. Este una din deosebirile esențiale față de proza lui Mircea Eliade, unde înseși practicile prin care eroii ajung să învingă timpul (yoga, tantrismul, jocul etc.) nu permit, de cele mai multe ori, decît salvarea individului. Călătoria lui Dan și a Mariei, după ce ajung stăpîni pe legile timpului și ale spațiului, echivalează cu o lungă sărutare: „El puse jos dulcea lui sarcină pe malul mirositor al unui lac albastru, ce oglindește în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l înconjura și deschidea ochilor o lume întreagă în adînc".

Dar iată cum ne descrie Eminescu paradisul lunar în care-și duce Dan iubita: „Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu pruni de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor

bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe și susurul lor împlea lumea de un cutremur văluptos. Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde".

În **Avatarii faraonului Tlà**, Eminescu ne prezintă o imagine asemănătoare. Asistăm chiar la o unire prin moarte a faraonului cu defuncta Rodope în paradisul de sub pămînt. Este vorba de un spațiu situat în afară de concretul uman, în afară de timpul care înseamnă trecere, căci ei se regăsesc în moarte, formă a nemuririi și a atemporalității. Apare din nou, aproape obsesiv, motivul insulei, situată de această dată în mijlocul unui lac subteran din interiorul unei piramide: „Ca și cînd o domă s-ar fi aprins deodată în mijlocul nopții adînc negre, astfel s-aprinse fluidul din vas și ilumină toată hala mare ca o baltă a cerului de sub piramidă, lacul ce strălucea, insula cu boschete verzi, cu straturi de flori palide și înalte, cu cărările acoperite cu nisip de argint . . . era o grădină frumoasă în mijlocul unui lac subteran..."

Cea mai reușită descriere ne-o dă însă Eminescu în nuvela **Cezara**, unde ne prezintă insula pe care s-a retras din fața lumii Euthanasius. Imaginea beneficiază de excelentul comentariu al lui Mircea Eliade care, în narațiunea **Șarpele**, dă chiar o replică reușită descrierii eminesciene. Eliade recunoaște că „scrisoarea bătrînului sihastru, cu care începe capitolul III din **Cezara** cuprinde, fără îndoială, cea mai desăvîrșită viziune paradiziacă din literatura românească"[1]. Iată cum ne descrie Euthanasius locul în care a regăsit fericirea primordială: „Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este — o stîncă mișcătoare ce acopere maestru gura unei peștere care duce pîn-înlăuntrul insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe

---

[1] Mircea Eliade, **Insula lui Euthanasius**, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 5.

înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stîncile uriești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și nesigur sub oglinda mărei, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturei afînate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui. Stîncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer o am numai, dar ce bucată! Un azur întunecos, limpede, transparent, și numai din cînd în cînd cîte un nourel alb ca și cînd s-ar fi vărsat lapte pe cer. În mijlocul văii e un lac, în care curg patru izvoare care ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea văratică a văiei și prin depărtare, prin iarbă verde, pe costișe de prund, le vezi mișcîndu-se și șerpuind cu argintul lor fluid, transparent și viu: aruncîndu-se în brațele bulboanelor, în care se-nvîrtesc nebune, apoi repezindu-se mai departe, pînă ce, suspinînd de satisfacere, s-adîncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei și răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peștera, ce am prefăcut-o-n casă, și prisaca mea. Toată această insulă-n insulă este o florărie sădită de mine anume pentru albine".

Lumea aceasta în care trăiește Euthanasius își păstrează încă puritatea virginală, nefiind tulburată de prefacerile civilizației. Viața își menține sălbăticia primordială, iar ierburile „nalte și mirositoare" sînt ferite de tăișul coasei. Înarmat cu vaste cunoștințe de istorie a religiilor, Mircea Eliade relevă în studiul său și alte elemente ce trimit la paradisul biblic. Astfel, călugărul pomenește de patru izvoare, ce reprezintă o reminiscență a celor patru fluvii ale Raiului, iar florăria din insula cea mică este o replică a grădinii din mijlocul Paradisului. Euthanasius își însușește tradiția iudeo-creștină a Raiului, după care substantivul **Eden** înseamnă **plăcere, deliciu,** Eliade vorbește despre importanța capitală a motivului insulei în cadrul nuvelei. Se poate vorbi chiar de

o magie a acesteia, în măsură să rezolve drama personajelor. Insula este locul în care Ieronim se îndrăgostește de Cezara, dar numai după ce o contemplă goală pe malul lacului. Nuditatea își are sensul său metafizic, de „dezbrăcare de orice formă“, de reîntoarcere la primordial. Este vorba de renunțarea deliberată la condiția social-istorică de pînă atunci și de re-nașterea la o nouă viață.

Insula — arată Mircea Eliade — participă la o altă geografie, mitică nu reală, unde Ieronim regăsește starea edenică: „Adesea, în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai cu o pînză de in, și atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții, îl adînceau într-un somn atît de tare și fericit, în care trăia doar ca plantă, fără durere, fără vis, fără dorință“. Această putere magică este preluată în narațiunea **Șarpele** de Mircea Eliade de către unul din personaje, Sergiu Andronic, cu toate că și insula primordială pe care se refugiază cei doi îndrăgostiți păstrează numeroase corespondențe cu spațiul evocat de Eminescu. Autorul eseului insistă asupra faptului că este vorba de un tărîm accesibil doar celor inițiați, „celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitate și beatitudinea «începutului», a stării primordiale“[1]. Acesta este motivul pentru care pătrunderea în spațiul sacralizat al insulei nu reușește decît la **trei personaje**, cu toate că este vorba de un spațiu situat în apropierea țărmului. În final, mai putem vorbi de acest ținut ca de un simbol bivalent, al fericirii depline, dar și al morții ca formă a nemuririi, căci aici se integrează Euthanasius între elementele naturii. În comparație cu lumea situată în continuă devenire, transformare, insula este un loc al stagnării, al ieșirii din timp, un spațiu sacralizat.

Proza de factură onirico-metafizică a lui Mihai Eminescu reprezintă în evoluția fantasticului românesc un moment de referință, opera sa de întemeietor impunînd un bogat arsenal de teme și motive reluate în timp de o adevărată „școală“ de prozatori de excepție, din rîndul cărora pot fi amintiți Gala Galaction, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, Stefan Bănulescu și, înainte de toate, Mircea Eliade.

---

[1] Ibidem, p. 8.

Încercînd să situăm proza onirică a lui Mircea Eliade în tradiția fantasticului românesc, nu putem să trecem peste contribuția adusă de Gala Galaction la dezvoltarea unui fantastic autohton. Principalele obsesii ale lui Galaction sînt problema timpului și a magiei, ultima practicată de oameni inițiați cum ar fi țigăncile, motiv reluat și de Mircea Eliade într-o nuvelă celebră, intitulată **La țigănci**.

Povestirea **Moara lui Călifar** a devenit antologică prin măiestria cu care autorul dezvoltă și rezolvă confuzia dintre vis și realitate. Această moară se găsește sub stăpînirea unor forțe diavolești, deci în afara timpului ce înseamnă degradare. Ea a existat dintotdeauna, ceea ce face ca atracția ei magică să dobîndească nuanțe de legendă. Asemenea lui Faust, morarul își vinde sufletul pentru a scăpa de efectele distrugătoare ale duratei. Singura pecete a timpului constă în bătrînețea lui moș Călifar; este însă vorba de o bătrînețe împietrită, care ține de veacuri. Personajul este cuprins de o puternică nostalgie față de condiția sa inițială de muritor, eternitatea fiind greu de suportat de o ființă a cărei structură nu corespunde cu această stare.

O importanță deosebită în realizarea efectului fantastic în opera lui Gala Galaction are vraja, prin care se ajunge la răsturnarea ordinii cosmice. Ceea ce conferă o notă inedită povestirii **Moara lui Călifar** este faptul că începutul visului vrăjit coincide cu trezirea în locul de unde eroul a plecat în starea de veghe. Această tehnică narativă a confuziei dintre vis și realitate — exploatată genial, după cum am văzut, și de Eminescu în nuvela **Sărmanul Dionis** — îl pune în încurcătură pe cititor, care nu mai știe pentru care din cele două soluții să opteze. Deruta este cu atît mai pronunțată cu cît și eroul povestirii crede că ceea ce i s-a întîmplat a fost doar un vis. Confuzia sporește și prin faptul că evenimentele din vise nu par mai puțin reale decît cele percepute în starea de veghe. După cum afirmă și Roger Caillois în eseurile sale închinate imaginației, „orice lucru perceput în vis e considerat demn de crezare". Deși este vorba de un fenomen iluzoriu cel care visează trăiește la fel de intens situațiile virtuale ca și pe cele reale. Omul percepe „realitatea" din visele sale coerente cu aceleași mijloace de care se folosește și în starea de veghe: vede — ceea ce

este o dovadă incontestabilă a realului —, gîndește și acționează — adică participă direct la evenimente — potrivit acelorași principii.

Abia în finalul povestirii i se dezvăluie cititorului adevăratul plan real, prin spulberarea vrăjii. Dorința eroului de a fi pricopsit se realizează cu ajutorul unor forțe necurate; este însă vorba de o pricopseală iluzorie. Deosebit de ingenios este realizat jocul timpilor povestirii. Clipelor trecute din momentul stropirii personajului cu apa vrăjită a morii și pînă la revenirea lui le corespunde în planul oniric un timp egal cu o viață de om. Este vorba de ceea ce Mircea Eliade va numi mai tîrziu „timp concentrat", teoretizat de unul din protagoniștii romanului **Noaptea de Sînziene.**

Povestirea **În pădurea Cotoșmanei** readuce în prim plan problema vrăjii, a magiei populare și a deochiului. Mantu Miu, eroul central al narațiunii, are de două zile o durere cumplită de cap, aceasta ca urmare a farmecelor care i s-au făcut. Noaptea formează cadrul potrivit pentru desfășurarea unor întîmplări neobișnuite și pentru practicile oculte. Întunericul își are puterea sa proprie ce derivă din paralizarea organelor de simț. Ochiul, principalul instrument de orientare al omului, devine neputincios. Întunericul trezește o frică nemărturisită, cu atît mai profundă cu cît limitele primejdiei nu pot fi stabilite. În acest cadru nocturn, întruchipare a haosului primordial, din care se poate întrupa orice, apare monstrul, ființă hibridă avînd păr de vulpe și trup de om. Personajul acționează magic, prin vrajă, folosind o mînă de mort cu ajutorul căreia reușește să-i adoarmă pe negustori. Acest somn nu se va putea destrăma decît acționînd tot magic, potrivit unui ritual ce desface vraja. Practicile oculte mai apar și în povestirea **Copca Rădvanului,** avînd drept scop împiedicarea realizării unui eveniment prestabilit.

O altă mare personalitate a prozei noastre fantastice este Vasile Voiculescu. Scriindu-și faimoasele sale povestiri între 1946 și 1958, Voiculescu nu mai poate fi considerat un precursor al lui Mircea Eliade, dar nici un continuator servil al operei acestuia. Temele și motivele comune existente în creațiile celor doi scriitori nu vorbesc atît de o influență directă, cît de niște destine artistice ce se dezvoltă paralel.

Principala opoziție pe care se structurează universul povestirilor lui Vasile Voiculescu este aceea dintre vechi și nou, dintre **mitic** și **laic**. Aceasta ca urmare a faptului că trecerea timpului are drept consecință „evoluția“ lumii către noi valori, spre o gîndire logică, rațională, opusă celei mitice. Istoria duce la laicizarea societății, la abandonarea vechilor credințe; sîntem martori la amurgul mitului într-o lume care se îndreaptă tot mai mult către valorile științei. Vechea lege este urmată doar de cîțiva inițiați, care mai păstrează ceva din puterea spirituală a strămoșilor primordiali. Inițiații lui Vasile Voiculescu sînt oameni care trăiesc la marginea civilizației, în mijlocul naturii. Ca atare ei nu evoluează, rămînînd neschimbați ca și spațiul în care își duc existența. Izolarea lor nu reprezintă atît o sfidare, cît o manieră de a păstra credința arhaică, motiv pentru care ei nici nu viețuiesc în aceeași dimensiune temporală cu ceilalți locuitori ai satelor. Acest lucru împiedică posibilitatea comunicării între reprezentanții a două lumi avînd credințe distincte.

Unul dintre inițiații lui Vasile Voiculescu — căruia în proza lui Mircea Eliade îi corespunde un ghicitor în pietre sau un Zerlendi — este pescarul **Amin** din nuvela cu același titlu, creație bazată și ea pe dihotomia dintre tradiție și civilizație, respectiv dintre sacru și profan. Reprezentanții noii culturi, ai „progresului“, sînt oameni care încearcă să cunoască lumea din exterior, adică din cărțile ce o reflectă în totalitatea ei, dar care nesocotesc tradiția și nu sînt în măsură să ofere răspunsuri anumitor situații particulare. În mod paradoxal, înțelepciunea unor astfel de personaje se transformă în ignoranță, tocmai pentru că nu poate face față unui eveniment deosebit. Pe de altă parte, superioritatea lui Amin rezidă în faptul că el cunoaște natura din interior și nu prin intermediul cărților, de unde și profunzimea gîndirii sale. Asistăm chiar la o comuniune perfectă a omului cu natura, natură ce este plină de sensuri ascunse pentru cel care poate să o pătrundă. Din întreaga comunitate a satului, Amin este singurul în măsură să tălmăcească semnele ei; doar el este în măsură să înțeleagă „pulsul gîrlei“. Viața dusă de generații pe malul apei duce la o perfectă acomodare la mediu, astfel încît toată făptura lui Amin are ceva dintr-o amfibie. Pe de altă parte, iscusința acestui neam în domeniul pescuitului ia proporții de legendă,

zvonindu-se chiar că s-ar trage din pești, peștele transformîndu-se în **animalul totemic** al neamului Aminilor. În acest sens, pescarul ne apare ca o zeitate a apelor, păstrînd priceperea, forța și înțelepciunea strămoșului său mitic. Numele personajului are puternice rezonanțe biblice, ceea ce indică originea sacră a primului individ, a arhetipului din care se trage acest neam. Credința în metempsihoză și dezvăluirea mecanismelor ei apropie foarte mult povestirile lui Vasile Voiculescu de unele din nuvelele lui Eminescu. Asemenea copilului din povestirea **Lipitoarea**, Amin parcă își reamintește fapte petrecute cu foarte mult timp în urmă, dar o nouă reîncarnare a sufletului nemuritor aduce cu sine pierderea memoriei, astfel că întruchipările anterioare rămîn inaccesibile cunoașterii. În acest sens, faptul că peștele prins în capcană este morun și nu somn e un semn de a cărui importanță Amin nu își va da seama decît după regăsirea magică a memoriei. Dîndu-se de **trei** ori peste cap, pescarul, asemenea unui personaj de basm, se transformă în gînd și redobîndește forța plenară a gîndului primordial. Ritualul magic îl smulge pe Amin din lumea cotidiană, proiectîndu-l în universul mitului. Pescarul moare pentru timpul profan în care a trăit pînă atunci, renăscînd în lumea originilor la o existență pur spirituală. Surprinzătoare este asemănarea dintre actul ritualic al lui Amin și tehnica panindiană a „întoarcerii în urmă", comentată de Mircea Eliade în lucrarea **Aspecte ale mitului**[1]. Atestată de Yogasûtra, esența acestei tehnici constă în posibiltatea transgresării timpului și, pe această cale, a regăsirii lumii originilor. Dar „întoarcerea în urmă" mai înseamnă și transcenderea condiției umane prin redobîndirea stării ce a precedat căderea în timp, fenomen realizabil prin retrăirea vieților trecute, parcurgerea lor în gînd, pînă se ajunge la momentul cosmogoniei. Acum Amin este capabil să înțeleagă faptul că esența vieții nu constă în trecerea ireversibilă, ci în eternitatea clipei. Bătrînețea spirituală care pune stăpînire pe el echivalează cu regăsirea înțelepciunii strămoșului mitic. Întoarcerea la origini prin intermediul gîndului duce la dobîndirea

---

[1] Mircea Eliade, **Aspecte ale mitului**, Editura Univers, col. „Eseuri", București, 1978, (traducere de Paul G. Dinopol), pp. 81—82.

cunoașterii, iar consecința acestui fapt este deschiderea cerului, accesibilitatea paradisului acvatic situat în afară de timp. Povestirea se sfîrșește prin imaginea apoteotică a alaiului triumfal al peștilor avînd în frunte morunul fantastic ce-și duce la piept strănepotul Amin către lumea primordială a mitului, fapt ce echivalează cu identificarea pescarului cu arhetipul.

Un alt personaj investit cu puteri magice în proza lui Vasile Voiculescu este Luparul. Discuția de la începutul narațiunii **În mijlocul lupilor** despre vînătoarea mitică devine un pretext pentru a exemplifica această experiență milenară cu o povestire. Pe vremea cînd omul se lupta cu animale mult mai puternice decît el, vînătoarea s-a constituit într-o adevărată artă supremă, simbioză de știință și magie, tehnică și cultură, sacrificiu și încordare. A fost epoca în care au trăit strămoșii mitici ai Luparului, de la care acesta a moștenit talentul de a acționa prin vrajă asupra animalelor, supunîndu-le ca un adevărat stăpîn. Dezvoltarea și extinderea treptată a civilizației duce însă inevitabil la decăderea vînătorii primordiale, păstrîndu-se doar ecourile ei în practicile magice ale vînătorilor de la țară: folosirea glonțului descîntat, a unsorilor vrăjite, a talismanelor, credința în zilele „faste" și „nefaste". Asemenea pescarului Amin care mai păstrează înfățișarea morunului mitic, Luparul ne apare și el răspîndind în jur un iz sălbatic, adevărată reminiscență animalică. Dacă pentru pescar mediul specific de viață îl reprezintă apa, aceeași funcție pentru vînător o are pădurea. Trăind în mijlocul lupilor, solomonarul le deprinde limba și obiceiurile, dobîndind o adevărată putere magică asupra fiarelor. Pe de altă parte, în toate actele sale Luparul se bucură de protecția strămoșului său mitic. El acceptă să se destăinuie deoarece judecătorul care îl provoacă știe cum să i se adreseze, încercînd — spre deosebire de alții — să înțeleagă modul de existență al vînătorului. O explicație ingenioasă a personajului ne furnizează indirect Mircea Eliade în studiul său intitulat **Dacii și Lupii**[1]. Potrivit acestei interpretări, Luparul este

[1] Mircea Eliade, **Dacii și lupii**, în vol. **De la Zalmoxis la Genghis-han, Studii comparative despre religiile Daciei și Europei Orientale**, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1980, pp. 21—38.

denumit astfel deoarece, pentru a supraviețui în exilul său voluntar, el își însușește comportamentul fiarei, trăind din vînătoare. Situat în afara legii celorlalți, a comunității satului, Luparul este un proscris ce se transformă periodic în fiară.

Solomonarul alege pentru a-și revela tainele meșteșugului noaptea Sfîntului Andrei, noapte a tuturor posibilităților pentru lupi, cînd fiecăruia i se sortește prada omenească pentru acel an. Potrivit credințelor populare, noaptea Sfîntului Andrei constituie un timp cu semnificații aparte, cînd se pot întîmpla lucruri imposibil de conceput pentru celelalte momente ale anului. Simbolistica acestei nopți ne trimite la o temă identică, aceea a puterilor miraculoase ale Nopții de Sînziene, din romanul omonim al lui Mircea Eliade. Diferența constă doar în faptul că ceea ce este prezent la Vasile Voiculescu la nivel animalic își găsește corespondentul în proza lui Eliade la nivel uman. Asemenea locuinței strămoșului primordial, peștera Luparului este împînzită de desene cu un vădit rol magic și de statuete din lut păstrînd aceeași funcție. Lecția de magie imitativă la care asistăm prin intermediul demonstrației Luparului are rolul de a oferi omului posibilitatea de a se transforma în animal, în Marele Lup primordial. Prin intermediul ceremonialului, vînătorul redobîndește puterea și măreția strămoșului său mitic, ceea ce echivalează cu reactualizarea timpului primordial. Luparul dobîndește prin vrajă dimensiunile arhetipului desenat pe perete, transformîndu-se în mod ritualic în fiară. Însușirea felului de a fi al animalului, metamorfoza în carnasier este accentuată prin îmbrăcarea rituală a unei piei de lup, operație urmată — așa cum arată Mircea Eliade — „de o schimbare radicală de caracter“[1]. Prin lycantropia rituală se ajunge, prin urmare, la o schimbare a identității, la depășirea condiției umane, solomonarul asimilînd pe cale spirituală comportamentul fiarei.

Povestirea care ilustrează poate cel mai fidel procesul desacralizării lumii, al degradării mitului, este **Ultimul Berevoi**, titlu ce exprimă și el crepusculul inevitabil. Prefacerile care au loc generează trecerea către o lume laicizată. Sîntem martorii unui „început de leat“, iar în vîl-

---

[1] Op. cit., p. 26.

toarea schimbărilor marii vînători dispar. Din această perspectivă, proza lui Vasile Voiculescu are o profundă dimensiune documentară, consemnînd existența ultimelor reminiscențe ale unei lumi în destrămare. Ultimul Berevoi este un „unchiaș fără ani", vîrsta lui simbolizînd pe de o parte apropierea de moarte, pe de altă parte păstrarea purității sale spirituale. Vînătorul se vede izgonit de ambele lumi: de cea arhaică pentru că ea se stinge, dar și de noua civilizație care nu mai acceptă credința în mit. Pe solomonar îl pierde faptul că nu înțelege vremea în care trăiește. Cînd oamenii vin să-i ceară ajutorul are impresia că lumea revine la vechile credințe. Nu este însă așa, căci noua societate apelează la sprijinul tradiției tocmai pentru a se întări. Ritualul magic duce la metamorfoza vînătorului, care-și regăsește puterea inițială. Pentru a se asigura eficiența ceremonialului, are loc și o întoarcere a lumii la epoca lemnului și a pietrei. Povestirea merită toată atenția căci ea ne prezintă un joc magic al omului cu fiara, ce amintește de jocul țigăncilor cu Gavrilescu din nuvela **La țigănci** de Mircea Eliade.

Ca și pescarul Amin, Berevoi se transformă în gînd și coboară astfel la originile neamului său pentru a recîștiga forța magică pierdută. Demersul echivalează cu redobîndirea condiției primordiale, cu toate că el conține în sine și eșecul, prin faptul că vînătorul își dă seama de condamnarea inevitabilă a lumii în care a trăit. Este vorba de dispariția treptată a mitului căci „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier și în oțel". O nouă lume se ridică pe ruinele vechii civilizații, o lume mai puternică, ale cărei simboluri sînt fierul și oțelul. În acest sens, sacrificiul solomonarului echivalează cu reîntoarcerea la strămoșii mitici, o reîntoarcere ce are loc prin intermediul morții. Moșneagul răpus de taur amintește de pescarul Amin purtat prin ape de morunul gigantic.

Vasile Voiculescu dezvoltă în narațiunile sale și motivul folcloric al strigoiului. Acest lucru ne reamintește din nou de o operă a lui Mircea Eliade, și anume de microromanul **Domnișoara Christina.** Tratamentul artistic pe care-l suferă însă motivul la cei doi scriitori este mult diferit. Strigoiul nu mai e la Vasile Voiculescu o femeie, ci un călugăr ce se transformă, după o expresie

populară, în „pricolici". Citindu-l pe Dimitrie Cantemir, Romulus Vulcănescu notează despre aceste duhuri rele, cu acțiune nefastă, prezente în mitologia populară românească următoarele: „are același înțeles ca la francezi **Loup garou;** ei cred că oamenii se pot schimba în lupi și în alte fiare de pradă și că își însușesc într-atît firea acestora, încît se reped și sfîșie atît oamenii, cît și dobitoacele". Sau, potrivit lui Tudor Pamfile (citat în aceeași **Mitologie română**), pricolicii ar constitui „o altă înfățișare a strigoilor", adică niște strigoi „întrupați în animale"[1]. Elementul comun rămîne în creația celor doi prozatori modul în care oamenii se pot apăra de efectul malefic al unor asemenea ființe. Împotriva vrăjii exercitate de strigoi, sătenii se apără magic. În acest sens, e nevoie de glonț de argint descîntat, singurul în stare să-l vatăme. Ca și la Mircea Eliade, și în **Schimnicul** lui Vasile Voiculescu există același gest magic al străpungerii inimii strigoiului prin forța și puritatea fierului. Urmează apoi o explicație mai vastă, eșafodajul teoretic avînd rolul de a argumenta „științific" acțiunea povestirii. Astfel, Voiculescu vorbește de corpul astral care își poate părăsi trupul de carne și care poate să călătorească, avînd capacitatea de a prelua orice formă, chiar și cea de lup. În acest timp, trupul părăsit rămîne într-un somn adînc, dar orice vătămare pe care o suferă duhul are repercursiuni și asupra adevăratului corp.

Spre deosebire de operele unde centrul interesului este acaparat de figura solomonarului (personaj ce amintește de inițiații lui Mircea Eliade), Vasile Voiculescu mai cultivă și o proză în care semnificațiile trebuie căutate în artificiile de ordin fantastic, în diferitele metamorfoze ale timpului. Este vorba de povestirea **Lipitoarea,** unde întoarcerea în trecut are loc prin violentarea legilor obișnuite ale determinismului istoric. Lipitoarea este o misterioasă pasăre de noapte ce deține incontestabile puteri magice. Principala ei funcție este aceea de a arăta drumul, de a fi o călăuză, un intermediar între două lumi distincte. Deși are forma indecisă a unei umbre, lipitoarea este animalul mitic care indică trecerea. Aceste calități reies în aventura omului călăuzit înspre ființa iubită

---

[1] Romulus Vulcănescu, **Mitologie română,** Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 303.

tocmai de insistențele păsării. Iubirea și copilăria constituie două stări ce permit reintegrarea într-o condiție edenică, mitică. Mai mult decît celorlalți, copilului i se permite accesul către mit. El trăiește în universul său propriu, încă nedevastat de efectele malefice ale istoriei. Acesta este motivul pentru care tocmai naratorul (aflat la vîrsta inocenței paradisiace) este cel căruia i se deschid porțile trecutului. Este vorba însă doar de o experiență temporară, după care legile istoriei își recîștigă drepturile.

În afară de diversele metamorfoze ale timpului, de inițiații ce amintesc de o lume mitică, proza lui Vasile Voiculescu mai cuprinde și alte motive pe care le întîlnim și la Mircea Eliade. Astfel, problema incestului din **Vaca blestemată** va fi reluată la dimensiuni mitice de către Mircea Eliade în microromanul **Pe strada Mîntuleasa...** Dezbătut de autorul **Nopții de Sînziene** în narațiunea cu același titlu, motivul șarpelui este prelucrat de Vasile Voiculescu în povestirea **Șarpele Aliador.** Însăși reîntoarcerea în timp din **Lipitoarea** ne amintește de o experiență similară descrisă de către Eliade în nuvela **Nopți la Serampore.** Vasile Voiculescu face parte din familia marilor povestitori ai literaturii române. Descriind o lume în crepuscul, prozatorul ne transpune în universul miturilor, făcîndu-ne martorii ultimelor zvîcniri ale unor credințe arhaice.

O paralelă deosebit de sugestivă poate fi făcută și între romanele lui Laurențiu Fulga și cîteva din narațiunile lui Mircea Eliade. Este vorba de existența unor motive comune, cum ar fi cel al îngerului morții sau credința în puterile miraculoase ale Anului Nou. În creația lui Laurențiu Fulga, noaptea Anului Nou are o vădită funcție magică. Acum se încheie un ciclu cosmic și se permite accesul către spațiul paradisiac al fericirii depline. Aceeași funcție magică o are Noaptea de Sînziene din proza lui Mircea Eliade, dar și noaptea Sfîntului Andrei din povestirile lui Vasile Voiculescu.

Alt motiv fantastic comun este cel al îngerului morții, care preia înfățișarea unei femei deosebit de frumoase ce își farmecă rînd pe rînd victimele. Femeia cunoaște, de altfel, două înfățișări antitetice în proza lui Laurențiu Fulga, înfățișări care, de multe ori, se suprapun. Prima este aceea a iubitei, cea care prin simpla ei prezență

în memorie reușește să îl scoată pe erou din infernul existențial. Ea rămîne eterna promisiune, ființa alături de care este posibilă regăsirea paradisului pierdut. Cealaltă întruchipare este malefică. Femeia nu mai apare ca o promisiune, ci ca o manifestare a destinului. Ea reprezintă un înger al morții, un vampir ce pune stăpînire pe sufletele acelora pe care îi sărută. Apariția ei într-o simbolică rochie roșie constituie un semn ce anunță sfîrșitul. Aceste idei l-au obsedat și pe Mircea Eliade, care le-a concretizat în romanul său **Noaptea de Sînziene**.

Unica șansă de salvare din infernul războiului este visul, refugiul în sferele imaginarului, ne învață Laurențiu Fulga în **Alexandra și Infernul** (1966), roman ce formează o piatră de hotar pe drumul modernizării prozei noastre de azi. Scriitorul cultivă cu ingeniozitate tehnica confuziei dintre vis și realitate, procedeu pe care îl va folosi cu maximă eficiență și în scrierile sale ulterioare. Întreruperea contactului cu lumea reală are loc fără nici o pregătire prealabilă, experiența personajelor continuînd (asemenea unui vis în starea de veghe) în planul imaginarului. Opunîndu-se războiului, imaginea Alexandrei formează anestezicul care îi ajută pe combatanți să suporte vitregiile destinului. Alexandra devine femeia-idee, femeia-ideal pentru care merită să supraviețuiești și care te ajută să ieși din infernul războiului. Ea nu reprezintă o individualitate, ci o întruchipare a eternului feminin, o chintesență a femeii înspre care se îndreaptă orice combatant, deoarece fiecare își are Alexandra lui. Dragostea devine, în felul acesta, platoșa care îl apără pe erou de timp, de moarte și de suferință și tot ea rămîne eterna promisiune, firul Ariadnei care arată ieșirea din labirintul existențial.

Destul de tardive în **Alexandra și Infernul**, trimiterile la mitologie cunosc o adevărată eflorescență în romanul **Fascinația** (1977), roman ce înglobează în sine și o nuvelă cu titlu simbolic publicată anterior, **Doamna străină**. Cel mai important dintre mituri rămîne, și aici, cel al reconstituirii cu orice preț a cuplului originar. În acest sens, infernul realității (întruchipat prin tragediile războiului) este amandonat în favoarea visului, a pătrunderii în lumea imaginarului, unde totul este posibil, omul transformîndu-se într-un adevărat demiurg. Laurențiu Fulga op-

tează pentru procedeele specifice prozei onirice deoarece „recursul la fantastic“ facilitează meditația asupra condiției umane. Interogația conștiinței privind o serie de probleme capitale ale existenței precum iubirea, timpul sau moartea revine și în **E noapte și e frig, seniori** (1983), ultimul roman al prozatorului. Străfulgerările memoriei reînvie trecutul și luminează marile întrebări ale prezentului. Aflat la cumpăna vieții, personajul-martor (în spatele căruia poate fi ușor decodificat însuși scriitorul) aruncă o privire elegiacă înapoi, rememorînd momentele de răscruce ale existenței sale. Prozatorul se găsește în ipostaza miticului Orfeu dar el nu încearcă să o readucă pe pămînt pe Euridice prin magia cîntecului său, ci actualizează trecutul cu ajutorul memoriei. Portretul iubitei este reconstituit prin intermediul evocării, scriitorul realizînd adevărate pagini de jurnal. Imaginarul concurează cu succes și în acest roman realitatea, prozatorul dovedindu-se mai degrabă un prizonier al amintirilor decît al obiectivității imediate.

Dar mitul lui Orfeu — descris de Mircea Eliade cu mult talent în nuvela **În curte la Dionis** — cunoaște la Laurențiu Fulga o prelucrare exemplară nu atît în **E noapte și e frig, seniori,** ci mai ales în **Moartea lui Orfeu** (1970). Romanul are ca punct de plecare scenariul epic al celebrului mit antic, dar acesta nu constituie decît un pretext de meditație asupra iubirii și a morții, asupra destinului uman în general. Condiția umană sfîșiată între Eros și Thanatos formează problema centrală a acestui roman, în care infernul războiului este înlocuit cu cel psihologic, cu „răstignirea“ sufletească. Confesiunea acestui Orfeu modern este declanșată de un eveniment tragic, moartea iubitei sale, Horația, aluzie străvezie la sfîrșitul dramatic al Euridicei. Neliniștea metafizică ce se declanșează în confruntarea individului cu taina supremă a existenței — pătrunderea în neființă — amintește de interogațiile argheziene din **Duhovnicească** și din ciclul **Psalmilor.** Mai mult decît alți prozatori români contemporani, Laurențiu Fulga rămîne fidel în narațiunile sale firului epic al unor mituri, care sînt prelucrate într-un mod original. Infernul și paradisul sînt în oameni — demonstrează Laurențiu Fulga —, cartea prelucrînd într-un mod personal mitul antic prin faptul că acest Orfeu modern coboară pentru a o reînvia pe Euridice

în purgatoriul propriei sale conștiințe. Există în roman și o altă versiune a mitului constînd într-o coborîre imaginară în infern, mai apropiată de varianta descrisă de poeți. Orfeul prezentat de Laurențiu Fulga se dovedește însă un Orfeu decăzut, atît în ipostaza sa de artist, cît și ca iubit. Aceasta pentru că o acută **criză a cuvîntului** (experiență descrisă de Mircea Eliade în narațiunile **Adio!...** și **Un om mare)** îl împiedică să comunice cu zeii infernului și să îi atragă de partea sa, ratarea momentului favorabil ducînd la condamnarea definitivă a Horației-Euridice.

În afară de iubire, o altă posibilitate de a înfrunta timpul-destin este refugiul în artă. Odată cu moartea Horației (adevărată muză!) se epuizează și resursele de creație ale acestui Meșter Manole degradat. Constituind transpunerea în marmură a unor obsesii adînc refulate, opera sa formează dovada unui destin eșuat. Și pentru că o creație imperfectă nu este în măsură să amelioreze răul din lume, distrugerea ei echivalează cu o autodevorare simbolică. Decăderea artistului are loc prin trădarea misiunii sale originare, el devenind involuntar un agent malefic al destinului. Analiza culpabilității relevă nevoia interioară a personajului de autoflagelare, penitență traducînd aspirația la puritatea de odinioară.

Scenariul epic al romanului **Salvați sufletele noastre** (1980) constituie o reluare a preocupărilor din **Moartea lui Orfeu.** Noutatea constă în faptul că, de această dată, rolurile se schimbă, cel amenințat cu moartea nemaifiind iubita ci bărbatul, Heronim, o altă ipostază a creatorului. Romancierul readuce în centrul atenției mitul lui Orfeu, arta alcătuind una din cele mai eficiente modalități care i se oferă omului de a înfrunta trecerea timpului. Aflat într-un moment de grea cumpănă a existenței sale, sculptorul Heronim se confesează, refăcîndu-și biografia spirituală. Spitalul formează și în această carte un spațiu al recluziunii, care anunță prin austeritatea lui neantul. Ultima noapte a personajului aflat în așteptarea unei intervenții chirurgicale decisive (boala incurabilă reprezintă în proza lui Laurențiu Fulga una din multiplele provocări ale destinului) se transformă într-un interval al rememorărilor ce echivalează cu o inițiere în moarte. Sîntem martorii asaltului pe care amintirile îl realizează asupra unei conștiințe rănite, sîngerînde, marcînd zba-

terea umană între sacru și profan. Asemenea păsării Phoenix, trecutul reînvie din propria lui cenușă, rememorarea declanșîndu-se la ora doisprezece, „oră la care astrele intră în altă conjunctură". Laurențiu Fulga ne oferă o nouă versiune a coborîrii în infern, dar și de această dată este vorba de un infern interior, psihologic, de o „golgotă personală". Drumul personajului prin labirintul memoriei este o aventură în suprarealitate, asaltul trecutului ducînd la proliferarea unor indivizi care se concretizează pentru a constitui niște capete de acuzare. Narațiunea preia forma procesului, lunga călătorie spirituală la capătul nopții întreprinsă de către Heronim prefigurînd Judecata de Apoi. Laurențiu Fulga folosește cu succes în această carte motivul dublului, motiv îndrăgit de autorii de proză fantastică. În rătăcirile sale prin labirinturile trecutului, Heronim este însoțit de Rafael, veritabil **alter ego** al personajului. Există în roman o mărturisire în măsură să explice desele incursiuni în sferele oniricului, visul reprezentînd — dincolo de puterile sale premonitorii — o poartă deschisă către subconștient: „Visul, pentru mine, este ochiul permanent deschis către ascunzișurile din noi, capabil să surprindă și s-aducă la suprafața conștiinței semne și simboluri ale viitorului nostru necunoscut". Laurențiu Fulga întrebuințează cu ingeniozitate principiul oglinzii sparte, cioburile reflectînd acțiunea dintr-o multitudine de perspective care se completează reciproc. Cărțile scriitorului exprimă o profundă neliniște metafizică, anxietatea omului confruntat cu iminența neantului. Romancierul se dovedește însă pînă în final adeptul unei atitudini active în fața destinului, viața fiind văzută ca o permanentă luptă a omului cu propriile sale limite.

Apropieri surprinzătoare pot fi identificate și între proza lui Mircea Eliade și poeziile lui Lucian Blaga. Deși cei doi scriitori recurg la genuri diferite în exprimarea ideilor lor, amîndoi rămîn, în primul rînd, niște filozofi aplecați asupra marilor întrebări ale lumii. Traducînd din planul existențial în cel artistic și filozofic lupta omului perisabil cu destinul potrivnic, meditația pe tema timpului constituie o preocupare majoră a liricii lui Lucian Blaga, poetul care, deja în copilărie, a refuzat „ieșirea în lume", cuvîntul care înseamnă asumarea ireversibilă a duratei. De altfel, de la Eminescu, Blaga

și Arghezi la Nichita Stănescu, Dumitru Radu Popescu și Mircea Eliade, reflecția asupra **trecerii ireversibile** reprezintă o dimensiune majoră a literaturii române și universale căci, așa cum observă poetul argentinian Jorge Luis Borges, „nu există om care să nu alerge / spre șansa de a fi primul nemuritor" **(Cineva)**.

Riguroasa teorie despre timp elaborată de Lucian Blaga reiese atît din poezia sa — unde el continuă să rămînă, prin excelență, un filozof —, cît mai ales din studiile sale de filozofia culturii. Vorbind despre **Orizonturile temporale**[1], poetul decodifică în remarcabila sa **Trilogie a culturii** existența a trei asemenea dimensiuni sau orizonturi, „după cum accentul zace mai mult pe prezent, pe trecut sau pe viitor". Astfel, **timpul-havuz** constituie „orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor", este dimensiunea unde „se atribuie viitorului o valoare exclusivă și dominantă, o suveranitate acaparantă, de care nu se bucură nici prezentul și nici trecutul, care sunt privite cel mult ca trepte, într-o „suire fără capăt". Prin proiecțiile sale în viitor, **timpul-havuz** devine sursa tuturor promisiunilor, creatorul unor valori tot mai înalte. Pe de altă parte, **timpul-fluviu** — al doilea orizont temporal — produce o omogenizare a duratei, strămutînd accentul pe „prezentul permanent". Cel mai interesant este conceptul de **timp-cascadă,** care se referă la epoca de aur a originilor. Deoarece valorile supreme ale lumii se găsesc undeva în trecut, într-un **illo tempore** mitic, timpul acesta „înseamnă cădere, devalorizare, decadență". Asemenea unei căderi de apă, îndepărtarea de epoca miraculoasă a originilor aduce cu sine degradarea, deoarece „potrivit acestei viziuni, tot ce are întîietate în timp, se bucură și de întîietate ierarhică într-o scară de valori". În mod fatal, orice eveniment prezent sau viitor este inferior întîmplărilor care au avut loc în trecut, tocmai pentru că „timpul-cascadă are semnificația unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct inițial, investit cu accentul maximei valori". Aceasta este și concepția cea mai răspîndită întîlnită în mitologii. Undeva la începuturile lumii și ale civilizației a existat

---

[1] Lucian Blaga, **Orizonturile temporale,** în **Trilogia culturii,** cuvînt înainte de Dumitru Ghișe, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 51—62.

o epocă de aur, în care omenirea a trăit într-o fericire deplină; după această vîrstă a plenitudinilor a urmat însă decăderea, deoarece omul și-a asumat o vină tragică, pentru care a fost izgonit din paradisul său terestru.

Imaginea unui paradis în destrămare se poate regăsi și în lirica lui Lucian Blaga, mai exact în poemele reunite sub titlul **În marea trecere** (1924). Versurile incluse în acest volum subliniază ruptura ontologică resimțită de o conștiință problematică, ce a pierdut legătura anteică cu sacralitatea. Semnificativ este deja moto-ul situat în fruntea cărții, exprimînd nostalgia după un miraculos eden atemporal: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, — și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea". Chiar dacă abolirea duratei presupune pierderea iubirii — considerată drept unica sursă a tuturor fericirilor —, poetul își asumă acest risc, deoarece existența văzută ca o trecere ireversibilă către moarte implică, în mod inevitabil, și dispariția acestui sentiment. Angoasa provocată de scurgerea timpului străbate întregul volum și este exprimată deja în poezia care conferă și titlul cărții. Nostalgia originilor torturează conștiința interogativă a poetului, preluînd forma unui sfîșietor strigăt de durere. Ieșirea din impasul existențial se poate realiza fie prin regăsirea drumului ce pune capăt acestei rătăciri labirintice, fie printr-o ruptură totală de origini, echivalentă cu reducerea la tăcere a izvoarelor care îl cheamă pe poet înspre trecut, adică cu pierderea memoriei. Sentimentul efemerității condiției umane, conștiința trecerii declanșează o profundă tristețe metafizică. Imaginea Poetului este aceea a unui călător anxios, plin de întrebări la care nu poate răspunde. Omul sfîșiat din ce în ce mai mult de îndoieli încearcă să își ghicească singur soarta, dar amintirile sporesc și mai mult durerea, deoarece relevă dimensiunile tot mai înfricoșătoare pe care le ia trecerea. Filozoful ce sîngerează „din mîini, din cuget și din ochi" își circumscrie sfîșierea dramatică între teluric și astral în felul următor: „Țărîna e plină de zumzetul tainelor, / dar prea e aproape de călcîie / și prea departe de frunte" **(Din cer a venit un cîntec de lebădă)**. Pe de altă parte, condiția Poetului este circumscrisă în creația intitulată **Noi, cîntăreții leproși:** „Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac. / Din cînd în cînd ne mai ridi-

căm ochii / spre zăvoarele raiului, / apoi ne-aplecăm capetele în și mai mare tristețe". Existența Cîntărețului e văzută ca o rătăcire labirintică prin lume, deoarece, după izgonirea din paradis, accesul către sacru a fost interzis: „Pentru noi cerul e zăvorît și zăvorîte sunt și cetățile. / În zadar căprioarele beau apă din mîinile noastre, / în zadar cîinii ni se închină, / suntem fără scăpare singuri în amiaza nopții". Lucian Blaga recunoaște că nu este un „fiu al faptei", ci se autodefinește drept un meditativ cuprins de „febra eternității", ce privește către „înțelepciunea de dincolo". Cîntecul acestui poet blestemat alcătuiește o punte către neființă, **o inițiere în moarte**: „Prieten al adîncului, / tovarăș al liniștei / joc peste fapte. / Cîteodată prin fluier de os strămoșesc / mă trimit în chip de cîntec spre moarte". Prin profunda neliniște existențială ce se degajă din aceste versuri și prin asumarea condiției de cîntăreț damnat, lirica lui Lucian Blaga prezintă o serie de note comune cu poezia lui George Bacovia, chiar dacă expresia celor doi creatori diferă destul de mult: „Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / și mergem de-a pururi / spre soare apune. // Răni ducem — izvoare — deschise sub haină. / Sporim nesfîrșirea / C-un cîntec, c-o taină" **(Cîntăreți bolnavi)**.

Ieșirea din apocalipsul existențial, abolirea acestui paradis în destrămare se poate face numai prin reîntoarcerea la origini, prin revenirea la **satul-idee** și regăsirea vîrstei fabuloase a copilăriei. Este vorba de posibilitatea redescoperirii sacrului, a refacerii unității primordiale dintre Cer și Pămînt. În discursul ținut cu ocazia recepției sale la Academia Română, Lucian Blaga făcea **Elogiul satului românesc**,[1] relevînd faptul că, într-o geografie mitologică, topografia satului se plasează în mijlocul universului. Ca centru al lumii, spațiul acesta atemporal este suficient sieși, nu se lasă tulburat de marile procese ale istoriei. Asemenea lui Mircea Eliade, Lucian Blaga nu acceptă „teroarea istoriei", refuzul ei însemnînd însuși refuzul trecerii, care este boicotată printr-o sublimă indiferență. Ca vîrstă a „sensibilității" metafizice", copilăria

---

[1] Lucian Blaga, **Elogiul satului românesc**, în vol. **Discursuri de recepție la Academia Română**, ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, prefață de Octav Păun, documentar de Antoaneta Tănăsescu, Editura Albatros, București, 1980, pp. 250—265.

reprezintă o poartă deschisă înspre prelungirile cosmice ale satului, către orizonturile și structurile secrete ale acestuia. A trăi în acest topos privilegiat înseamnă „a trăi în zariște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie".

O imagine asemănătoare revine și în poezia **Sufletul satului:** „Copilo, pune-ți mîinile pe genunchii mei. / Eu cred că veșnicia s-a născut la sat. / Aici orice gînd e mai încet, / și inima-ți zvîcnește mai rar, / ca și cum nu ți-ar bate în piept / ci adînc în pămînt undeva". „Aici orice gînd e mai încet" spune poetul, sugerînd faptul că încetinirea proceselor fiziologice are drept consecință firească încetinirea timpului. Același lucru îl exprimă și inima care „zvîcnește mai rar", principalul organ vital al omului fiind privit metaforic, în asociație cu **ceasul,** instrumentul ce ne măsoară destrămarea. Bătăile inimii sînt de fapt bătăile marelui ceas cosmic care este natura. Inima-orologiu care încetează să mai bată nu simbolizează stingerea vieții ci, avînd în vedere noua ei accepțiune, tocmai moartea timpului. Tot din această poezie merită să mai reținem calitățile regeneratoare ale spațiului evocat, prezența unei legături de tip anteic în măsură să vindece „setea de mîntuire".

Imaginea ceasornicului care bate necruțător este reluată în poezia **Gorunul.** Aici însă orologiul ce „măsoară destrămarea" nu mai apare sub forma unei inimi, simbol al vieții, ci sub forma unui clopot, ale cărui bătăi vestesc stingerea apropiată. De același lucru ne vorbește și substituirea sîngelui, lichidul magic al vieții, cu stropii de liniște. Care ar fi însă posibilitățile de salvare? Răspunsul Blaga îl oferă — și în cadrul poeziei — prin refugiul în satul său mitic, situat în afara trecerii, și prin revenirea la vîrsta mitică a copilăriei, epocă a fericirii plenare, cînd omul nu este încă frămîntat de marile probleme ale existenței. Tragedia lui Lucian Blaga este tragedia omului incapabil să refacă unitatea primordială a universului, păcatul originar de care s-a făcut vinovat Poetul fiind asumarea Cuvîntului. Aceasta pentru că, dacă Tăcerea este un spațiu al increatului, Cuvîntul face parte dintr-o zonă a temporalității și, implicit, a degradării.

Figura filozofului „aplecat peste întrebările lumii" revine și în poezia **Scrisoare.** Dincolo de reproșul pe care îl adresează mamei sau, mai bine spus, tocmai prin acest

reproș, poetul afirmă existența unei stări paradisiace. Paradisul pierdut este asociat cu increatul, cu starea de dinainte de naștere. Perfect este doar oul, increatul, spune Ion Barbu. De aici fireasca imputare adusă mamei pentru că l-a trimis în lume, spațiu al suferinței și al trecerii: „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină. / Numai ca să umblu printre lucruri / și să le fac dreptate spunîndu-le / care-i mai adevărat și care-i mai frumos? / Mîna mi se oprește: e prea puțin. / Glasul se stinge: e prea puțin. / De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, de ce m-ai trimis?" Asemenea unui albatros rănit — simbol al creatorului a cărui menire a eșuat — trupul poetului cade la picioarele mamei „greu ca o pasăre moartă". Singurul lucru lăsat omului pentru a atenua suferința generală de condiția sa perisabilă este **lacrima**. În acest context, memoria constituie o permanentă sursă de tristețe, deoarece trezește nostalgia unor epoci de fericire deplină. Chiar dacă întoarcerea în timp pare o posibilitate de recuperare a paradisului pierdut, această experiență eșuează: „Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram, / ca de-o copilărie depărtată, / și-mi pare-așa de rău că n-am rămas / în țara fără de nume" (**Liniște între lucruri bătrîne**). Deși „aruncarea în lume" constituie blestemul suprem, revolta împotriva destinului implacabil se atenuează uneori, locul ei fiind preluat de o împăcare mioritică cu moartea, ca și în poemele **Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag** sau **Înviere de toate zilele**. Asemenea călugărului bătrîn a cărui existență apune odată cu soarele, Lucian Blaga simte cum umbra lumii îi trece peste inimă. Poate tocmai aceasta este „taina inițiatului", epilogul celui care își dă seama de ireversibilitatea existenței: „Îngenunchez în vînt. Mîne oasele / au să-mi cadă de pe cruce / Înapoi nici un drum nu mai duce. / Îngenunchez în vînt: / lîngă steaua cea mai tristă" (**Epilog**).

Nevoia recuperării mitice a originilor se perpetuează și în următoarele volume de versuri ale poetului. În **Lauda somnului** (1929), de exemplu, somnul formează o posibilitate de comunicare cu strămoșii, iar noaptea reprezintă o reiterare a tăcerii inițiale. Făcîndu-și biografia lirică, Lucian Blaga relevă legătura tematică dintre cele două volume: „Cu cuvinte stinse în gură / am cîntat și mai cînt marea trecere, / somnul lumii, îngerii de ceară. / De pe-un umăr pe altul / tăcînd îmi trec steaua ca o pova-

ră". Plasat în vatra **satului-idee**, Poetul continuă să comunice cu strămoșii: „Închis în cercul aceleiași vetre / fac schimb de taine cu strămoșii, / norodul spălat de ape sub pietre. / Seara se-ntîmplă molcom s-ascult / în mine cum se tot revarsă / poveștile sîngelui uitat de mult" (**Biografie**).

Poezie a marilor interogații despre om și condiția acestuia în univers, lirica lui Lucian Blaga se interferează prin problematică și profunzimea întrebărilor cu opera unui alt mare spirit al acestui secol, Mircea Eliade. Recursul la mitologie, fascinația visului, cultul parabolei, obsesia trecerii timpului constituie elemente ce apropie universul prozei lui D. R. Popescu de temele majore ale literaturii semnate de autorul **Nopții de Sînziene**. Deși la o privire de ansamblu romanele lui D. R. Popescu nu pot fi considerate fantastice, totuși, ele conțin o serie de **capitole-nuvele** ce se pot include printre cele mai bune pagini de literatură fantastică scrise la noi. Romanul **F** (1969), bunăoară, este alcătuit dintr-o succesiune de trei nuvele (sau romane) independente, fiecare formînd un anumit tip de narațiune. Prima relatare este o povestire fantastică, a doua un roman parodic, iar ultima constituie un excelent roman de idei. Narațiunile nu se găsesc însă în stare pură, ci se metamorfozează continuu, aspirînd la multvisata reflectare totalizatoare a realității. Remarcabil este, înainte de toate, titlul romanului, exprimînd posibilitatea re-creării lumii sub forța evocatoare a Cuvîntului. Universul concentrat într-o literă sau, mai exact, F ca literă magică de la care se poate forma orice cuvînt! Proza lui D. R. Popescu se va găsi deci sub semnul demiurgic al Logosului, această idee fiind exprimată deja la începutul narațiunii **Cele șapte ferestre ale labirintului:** „La început era Cuvîntul și Cuvîntul era Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul".

Tendința de a înnoi, de a șoca cititorul obișnuit cu clișeele ce i le-a servit cu generozitate proza tradițională se resimte și în titlul relatării **Ninge la Ierusalim** care, privită independent, este o remarcabilă povestire fantastică. Parcă am citi niște excelente pagini de Mircea Eliade, Jorge Luis Borges sau Dino Buzzati! Pe de altă parte, narațiunea ne oferă sugestii importante despre concepția lui D. R. Popescu despre fantastic. În ciuda experimentului, a eforturilor novatoare, scriitorul păs-

trează farmecul inalienabil al povestirii. Fantasticul lui D. R. Popescu se caracterizează prin suprapunerea realului cu imaginarul (amintind de teoria universurilor paralele la Mircea Eliade), fără ca în semnificațiile cotidianului să apară vreo ruptură care să permită — ca în proza fantastică „clasică" — intruziunea brutală a imagininarului în sfera celei mai cenușii realități cotidiene. Mai exact, nu mai este nevoie de prezența unor semne care să pregătească manifestarea insolitului, ci totul se petrece firesc, realul găsindu-se în imediata vecinătate a imaginarului: „M-a amuzat această idee și mi s-a părut posibilă: de ce personajele pe care le visezi să nu le poți întîlni a doua zi pe stradă atîta timp cît creierul aduce peste noapte în vis ființe pe care peste zi le vezi pe stradă sau le vorbești și le dai mîna". Posibilitatea transferului de la vis la realitate, a concurenței dintre cele două domenii este exprimată deja în fraza de debut a cărții: „Nu știu dacă visele sînt mai oribile ca realitatea. Ori invers. Poate există un echilibru; nu poate, sigur trebuie să fie un echilibru". Această teorie urmează să fie demonstrată prin relatările unui antrenor de fotbal, care i se confesează lui Tică Dunărințu, personajul-martor al romanului.

Umbrită pe nedrept de narațiunea care conferă titlul romanului **Vînătoarea regală** (1973), nuvela **Marea roșie** — inclusă în același volum — este antologică. D. R. Popescu exploatează cu succes tehnica suprapunerii planurilor temporale, procedînd ca Mircea Eliade (cu care se aseamănă — cel puțin aici — cel mai mult) în **Douăsprezece mii de capete de vite** sau în **Nopți la Serampore.** Scriitorul cultivă echivocul, narațiunea păstrînd tot timpul ambiguitatea specifică literaturii fantastice. Oare personajul-narator a trăit niște întîmplări reale sau numai a visat? Pentru a menține ambiguitatea textului, prozatorul oferă argumente în favoarea ambelor soluții pentru care poate opta cititorul. Parcă am asista la „vrăjile" unui prestidigitator sau la cele ale unui magician precum Suren Bose, eroul narațiunii **Nopți la Serampore.** De altfel, starea de spirit deosebită care pune stăpînire pe personajul-narator este exprimată sugestiv în expresia: „La dumneavoastră în cap s-a cam încurcat timpul, unele zile o iau înainte, altele..." D. R. Popescu se dovedește și de această dată un excelent creator de atmosferă. Su-

ferind un mic accident de circulație, personajul-narator oprește o mașină de ocazie, în care două femei în vîrstă proiectează (intenție paradoxală deoarece este vorba de un proiect în trecut!) uciderea lui Horia Dunărințu, dispărut de ani de zile. Apoi, naratorul este invitat de cele două bătrîne amabile la ceai. Uitîndu-și tabachera în apartamentul acestora, revine în dimineața următoare și află — spre cea mai mare stupoare a sa — că ele au murit înjunghiate sălbatic în urmă cu douăsprezece zile! Finalul rămîne deschis prin faptul că cititorului i se lasă libertatea opțiunii privind o posibilă explicație (rațională sau supranaturală) a întîmplărilor. Scriitorul se dovedește un excelent cunoscător al diferitelor artificii specifice genului, dar este preocupat și de relevarea unor semnificații umane adînci, exprimate deja în titlul narațiunii. Prin permanenta oscilație între planul real și cel oniric, relatarea se apropie de primul capitol al romanului **F**, **Ninge la Ierusalim.** Elementul de senzație nu constituie însă niciodată un act gratuit, ci formează o modalitate inedită de reflectare a realității.

Asemenea lui Mircea Eliade, D. R. Popescu este obsedat de problema timpului, dezbătută și de geniul popular în povestea **Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte.** Vorbind despre durata în narațiune, scriitorul recunoaște asumarea modelului folcloric, arătînd că timpul nu este omogen, ci „curge ca în basme", în anumite locuri mai repede, în altele mai încet. Tot la creațiile populare trimite deja și titlul romanului **Iepurele șchiop** (1980), primul volum din ciclul **Viața și opera lui Tiron B.**, animalul din poveste fiind acela care retrezește în memoria lui Făt-Frumos conștiința trecerii timpului. Adevărat „animal-călăuză", el îi dezvăluie Eroului drumul către vechea sa existență. Privind lucrurile din această perspectivă, iepurele șchiop este o epifanie. Mai exact o epifanie răsturnată, pentru că într-o lume sacralizată (cea a tinereții fără bătrînețe în care domnește zîna din poveste) el dezvăluie existența profanului. Aventura spirituală a lui Făt-Frumos este simbolică deoarece ea înseamnă inițiere, o lungă ucenicie în domeniul cunoașterii. Și pentru că aventura spiritului însetat de cunoaștere trebuie să continue permanent, Făt-Frumos părăsește ținutul „tinereții fără bătrînețe" pentru a-și desăvîrși — asemenea unui ascet indian — experiența cognitivă în moarte.

Discuția purtată în loc de postfață despre **Iepurele șchiop** în romanul cu același titlu constituie expresia unei aspirații umane străvechi, aceea a posibilității abolirii duratei, dezbătută și de Mircea Eliade în microromanul **Tinerețe fără de tinerețe**. „Alunecă adevărul peste ficțiune și invers" reprezintă sintagma ce caracterizează foarte bine originala tehnică narativă a scriitorului, constînd din permanenta comunicare dintre real și imaginar. Prozatorul utilizează cu ușurință și maximă competență registrele cele mai variate ale narațiunii, de la confesiune la dezbaterea eseistică asupra unor probleme de maximă importanță ale existenței.

Cîtă influență au asupra lui D. R. Popescu structurile narative ale basmului reiese din relatarea intitulată **Scufița roșie**, aparținînd romanului **Podul de gheață** (1982), cel de-al doilea volum din ciclul **Viața și opera lui Tiron B.** Tot așa cum pentru Mircea Eliade miturile alcătuiesc niște nuclee epice pe care le dezvoltă potrvit sensibilității sale, D. R. Popescu păstrează schema cunoscutei povești, dar îi transcrie mesajul și îi schimbă finalul. Spre deosebire de universul basmelor unde lupta dintre bine și rău ia întotdeauna sfîrșit cu victoria binelui, deznodămîntul narațiunii lui D. R. Popescu este tragic. „Nuvela" vine parcă să ilustreze un alt principiu al prozatorului, potrivit căruia „totul pe lume s-a spus de cîteva mii de ani și problema nu mai este să descoperi deci un adevăr nou, toate se știu, problema e să ai dreptate, ba poate mai mult, mai mult: aș îndrăzni să spun, nu să ai dreptate, ci să ți se dea dreptate".

Dincolo de ideile despre roman, postfața cărții reprezintă o tentativă reușită de a proiecta mitologia românească în universalitate, loc în care D. R. Popescu se întîlnește din nou cu Mircea Eliade. Punctul de plecare al investigației se găsește în celebra baladă populară **Miorița**, care îi oferă cercetătorului subtile reflecții despre mitologie și condiția umană, totul realizîndu-se cu ajutorul unor impresionante trimiteri culturale. D. R. Popescu se dovedește nu numai un excelent romancier, ci și un foarte bun interpret al textului baladei. Dacă romanul ca specie literară reprezintă tentația supremă pentru oricare prozator, același lucru se poate spune și despre **Miorița**, care tinde să devină una din tentațiile supreme ale oricărui interpret al culturii române. Ceea ce rămîne inedit în

creația lui D. R. Popescu este suprapunerea universului basmelor populare și acela al mitologiei autohtone peste cea mai concretă realitate istorică, dînd astfel naștere la o creație de o originalitate inconfundabilă.

Cărțile publicate pînă în prezent de Tudor Dumitru Savu demonstrează faptul că „tînărul" scriitor clujean este cel mai recent continuator al filierei Eliade-Voiculescu-Bănulescu. Prin volumul de povestiri fantastice intitulat **Marginea Imperiului** (1981), prozatorul inaugura un ciclu epic dedicat Deltei și Cîmpiei Dunării. După o serie de modele deja celebre ale literaturii universale, T. D. Savu își creează un ținut fabulos, situat la confluența dintre realitate și ficțiune. Moto-ul din Dino Buzzati așezat în fruntea cărții marchează înclinația fermă a scriitorului înspre povestire, proiecția în fabulos avînd darul de a conferi întîmplărilor o încărcătură simbolică: „Îmi place să povestesc. De cîte ori scriu o istorie la care țin o transpun în supranatural. Fantasticul îi dă putere, îi dă valoare de simbol. E puterea pe care o au și basmele". Recrutîndu-și personajele din categoria acelora care resimt „o foame grozavă de întîmplări", pentru care „amintirile fac adevărata viață", culegerea de povestiri intitulată **Marginea Imperiului** se găsește sub semnul miraculos al memoriei, conținînd o serie de personaje și de întîmplări ce prefigurează viitoarele romane.

Deși considerat „roman", volumul următor intitulat **Treizecișitrei** (1982) constituie, de fapt, o culegere de povestiri, avînd drept model universul feeric al celor **O mie și una de nopți**. Povestirea reprezintă o adevărată memorie a colectivității ce permite supraviețuirea unor întîmplări exemplare. Spațiul miraculos al Deltei se găsește sub influența unui timp mitic, unde legenda este la ea acasă. Voiajul Profesorului la Mila 33 marchează începutul unei inițieri treptate în lumea fabuloasă a Deltei, lume care trăiește prin poveștile ei, prin forța de evocare a cuvîntului. Pătrunzînd în acest ținut privilegiat, Profesorul depășește linearitatea existenței sale anterioare, uitîndu-și — asemenea lui Sergiu Andronic, eroul microromanului **Șarpele** de Mircea Eliade — vechea identitate: „I se păru că plecase de ani de zile și că amintirea tuturor acestor lucruri e periclitată, așa că trebui s-o refacă, s-o reîmprospăteze pentru a nu dispărea. (...) Poate era de vină lumina amurgului, căldura, frea-

mătul apei. Îi alungase toate gîndurile și amintirile și memoria golindu-l parcă de tot trecutul". Tipologia fabuloasă a prozatorului amintește de eroii lui Mircea Eliade, V. Voiculescu sau George Bălăiță, depășirea barierelor spațiului și ale timpului realizîndu-se prin intermediul unor unelte magice. Marea invenție a lui Tudor Dumitru Savu este crearea unui personaj precum Agachi Gherasim, formidabilul **negustor de povești,** care se deplasează dintr-o localitate în alta „de-a lungul fluviului" și își vinde istorisirile, legate întotdeauna de realitate. Întîmplările povestite sînt cu „tîlc", au o semnificație ascunsă, intenția negustorului fiind aceea de a învăța, de a moraliza. Multe dintre relatări sînt de fapt niște parabole rostite cu scopul de a-i preveni pe oameni, chiar dacă aceștia nu întotdeauna știu să le descifreze. Agachi Gherasim ne apare ca o Seherezadă a zilelor noastre sau ca o reeditare a lui Zaharia Fărîmă, extraordinarul povestitor al lui Mircea Eliade din micul roman **Pe strada Mîntuleasa...**

Arhetipul narațiunilor lui T. D. Savu îl formează, ca și la Jorge Luis Borges sau Mircea Eliade, **labirintul,** motiv pentru care în cea de a treia carte a sa, **De-a lungul fluviului** (1985), apare un inginer numit Gramatopol care, în ipostaza sa dedalică și ca alter ego al scriitorului, construiește un labirint subteran pentru a feri orașul Cantacuzina de orice „monstru" ipotetic ce ar dori să îl subjuge. Naratorul lui T. D. Savu este un **martor** veridic al evenimentelor, deoarece posedă un instrument miraculos cu ajutorul căruia i se dezvăluie lucruri inaccesibile oamenilor de rînd. Este vorba de lentilele din ochi de calcan prin care miopia personajului-narator nu numai că se vindecă, dar el reușește să depășească barierele spațiului și ale timpului. În felul acesta nepotul pescarului Petru Agap se poate reîntoarce la vremea mitică a originilor, cînd a fost întemeiat orașul Cantacuzina. Lentilele din ochi de pește trimit la un aparat miraculos descris în romanul anterior, celebra lunetă prin intermediul căreia timpul devine reversibil și care îl transformă pe posesorul ei într-un adevărat stăpîn al destinului: „Să căutăm, bunăoară, să vedem ce era cu primul manșon; așa iată: fixai cu el longitudinea unui punct pe hartă, oricare ar fi fost el, dar longitudinea absolut exactă, a Milei 33 de exemplu. De la cel de al doilea manșon sta-

bileai latitudinea punctului ales. Aveai, deci, cele două coordonate terestre. Cel de al treilea manșon stabilea poziția punctului terestru ales față de Steaua Polară, determina adică, raportul dintre acest punct și cosmos. Și, în sfîrșit, al patrulea manșon, așezat în jurul celui de al șaptelea segment mare al ocheanului și care semnifica timpul. Așa, printr-o simplă rotire, dădeai timpul cu o sută de ani înainte, sau cu două, sau cu cinci, cît ai fi vrut și puteai să vezi o suită de imagini care-ți spuneau ce se va întîmpla în viitor cu lumea în punctul ales de tine prin fixarea latitudinii și longitudinii și poziției față de Steaua Polară". Deși cunosc foarte bine locurile, oamenilor li se întîmplă tot felul de lucruri stranii, inexplicabile. Nave scufundate se ridică în timpul nopții din străfundurile Dunării, iar vara, cînd căldura este prea mare, pot fi văzute pe mal colibe pescărești dispărute cu mult timp în urmă, devenind posibilă pătrunderea în alte dimensiuni spațio-temporale. Sau, ca și în nuvela lui Cervantes intitulată **Colocviul cîinilor**, animalele prind grai și discută cu oamenii.

Spre deosebire de alte creații fantastice, finalul romanului constituie o adevărată lovitură de teatru. Cortina cade, decorul din hîrtie și carton se strînge, iar actorii își scot măștile și costumele, dezvăluindu-și adevărata lor identitate. Iluzia se destramă, totul se dovedește doar o imensă farsă, un spectacol de bîlci (asemănător ca cel prezentat de Eliade în **Pe strada Mîntuleasa...**), chiar dacă prin seriozitatea interpretării și durata neobișnuită de șapte ani el spune mult mai mult. Scriitorul are curajul demistificării, al destrămării unei himere create și menținute cu destule sacrificii. Se manifestă aici autoironia sănătoasă a unui spirit ludic, dar și zeflemeaua la adresa cititorului care a căzut în capcana unui narator necreditabil, luînd în serios un miraj format din cuvinte, măști și hîrtie colorată. „Cum vă spuneam eu?... Ca la circ", este o afirmație esențială, care oferă cheia întregului roman.

Referirile la o serie de scriitori de certă notorietate precum Mihai Eminescu, Vasile Voiculescu, Gala Galaction, Laurențiu Fulga, Lucian Blaga sau Dumitru Radu Popescu demonstrează, pe de o parte, existența unei familii de spirite apropiate în literatura română și, pe de altă parte, calitățile și capacitatea de metamorfoză a

fantasticului autohton. Aceste cîteva pagini au reușit, sperăm, să sugereze, cel puțin în parte, extraordinara bogăție și complexitate a prozei fantastice românești, proză ce însumează azi o galerie foarte largă de reprezentanți, în fruntea cărora se găsește, prin valoarea incontestabilă a scrierilor sale, Mircea Eliade. Prima parte a lucrării de față constituie o analiză a multiplelor metamorfoze pe care le suferă timpul în proza fantastică a scriitorului, în paralel cu comentarea simbolurilor majore ale operei. Dimpotrivă, partea a doua reprezintă o tentativă de decodificare a arhetipurilor pe care se clădește universul imaginar al prozatorului, încercare cu atît mai ispititoare cu cît o asemenea lectură poate oferi o nouă perspectivă asupra operei literare a lui Mircea Eliade.

TIMP SACRU ŞI TIMP PROFAN

E bine să pornim în interpretarea prozei lui Mircea Eliade de la o mărturisire a acestuia făcută lui Claude-Henri Rocquet[1] — reluată mai tîrziu şi în primul volum din **Memorii**[2], —, potrivit căreia opera sa trebuie considerată ca o **totalitate.** Confesiunea este cu atît mai semnificativă cu cît dorinţa lui Mircea Eliade nu a fost aceea de a se face cunoscut ca filozof, istoric al religiilor sau prozator, ci ca **autor al unei opere,** ceea ce motivează de ce adevăratele semnificaţii ale cărţilor sale transpar din totalitatea lor şi nu din valorile individuale ce o compun, fragmentele nefiind în măsură să dezvăluie dimensiunea ascunsă a ansamblului. De altfel, scriitorul însuşi recunoaşte faptul că nu a scris nici o carte în măsură să îl reprezinte în întregime, ceea ce ar fi şi imposibil pentru un spirit enciclopedic asaltat încă din tinereţe de mai multe pasiuni simultane, trăind o neobişnuită curiozitate intelectuală şi o faustiană sete de cunoaştere. Goethe şi Balzac, scriitori de excepţie pe care Mircea Eliade i-a admirat întotdeauna, sînt ei înşişi creatorii unor opere monumentale, dar care nu pot fi reduse în mod abuziv doar la capodopere. Dimpotrivă, rolul operelor de vîrf este acela de a arunca o perspectivă fertilizatoare asupra întregului, revalorificînd prin strălucirea lor artistică şi părţile mai atenuate ale creaţiei, atribuindu-le noi semnificaţii.

Această mărturisire este deosebit de importantă deoarece multe din obsesiile filozofului sînt reluate şi dezbătute şi în plan literar. De altfel, omul de ştiinţă şi scriitorul reprezintă două feţe distincte ale aceluiaşi personaj, feţe ce se întîlnesc într-un punct convergent care este mitul. Nu poate fi însă vorba de o subordonare a

---

[1] Mircea Eliade, **L'Epreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet,** Ed. cit., p. 213.
[2] Idem, **Memorii I,** ed. cit., pp. 328—329.

prozatorului față de istoricul religiilor, deoarece cele două domenii de activitate se bucură în aceeași măsură de atenția scriitorului, actul creației literare avînd chiar avantajul de a facilita accesul în lumea cu infinite posibilități a imaginarului. Cunoștințele filozofului reprezintă puncte de plecare pentru scriitor, niște inepuizabile surse de inspirație dezvoltate potrivit fanteziei artistului. Că este așa ne-o dovedește însăși concepția lui Mircea Eliade despre fantastic, concepție bazată pe dihotomia dintre sacru și profan. Ori tot de la anatomia sacrului și a profanului pornește și istoricul religiilor.

După cum putem constata și în povestirile lui Vasile Voiculescu, îndepărtarea de forța magică a originilor duce la desacralizarea treptată a lumii, proces surprins și în literatura fantastică a lui Mircea Eliade. Desacralizarea nu este însă totală, motiv pentru care mai poate avea loc manifestarea neașteptată a sacrului în sînul celei mai banale realități cotidiene. Dihotomia dintre sacru și profan apare clar formulată în povestirea **Adio!...** Aceasta rămîne, totuși, singura relatare în care cei doi piloni de susținere ai operei lui Mircea Eliade sînt prezenți cu valoare absolută, celelalte narațiuni surprinzînd tocmai apariția neașteptată a sacrului într-o societate în care el nu a dispărut încă definitiv.

În mod paradoxal, povestirea ia forma unui pseudo-spectacol, a unei piese de teatru, ce surprinde prin insolitul ei. Elementele scenice se reduc la cîteva cuvinte. Un actor iese de după cortină, rostește de trei ori cuvîntul „adio", apoi dispare precizînd că „Asta era tot ce aveam să vă spun. Adio!..." Deși este vorba de o piesă de teatru, cortina rămîne lăsată, fapt ce va provoca nemulțumirea spectatorilor. Bazîndu-se pe experiența lor dramatică anterioară, aceștia cer, în mod firesc, începerea reprezentației. În locul spectacolului promis, mai mulți actori, directorul teatrului, autorul însuși, (prezent în calitate de personaj) apar rînd pe rînd pe scenă cu scopul de a tempera mînia unui public care își vede înșelate așteptările și care află cu stupoare că perturbă desfășurarea unei piese jucate cu cortina lăsată. Personajele care se arată în fața spectatorilor nu sînt însă și actorii piesei sperate, ci niște intermediari între două lumi: cea a spectatorilor și cea situată dincolo de cortină.

Încetul cu încetul lucrurile încep să se limpezească. Aflăm că este vorba de o piesă ce reia întreaga istorie a religiilor și că noutatea ei constă în faptul că nu se ține seama de cortină. Totul se desfășoară ca și cînd acestea nici nu ar exista. Pentru a fi cît mai aproape de realitate, este însă păstrată împărțirea în scene și în acte, deoarece o distribuire identică are loc și în viață. Cortina se lasă o singură dată, gest simbolic ce concentrează în sine întregul substrat filozofic al piesei. Cortina se lasă o singură dată, și anume atunci cînd moare Dumnezeu. Spectatorii aparțin unei lumi desacralizate, unde a fost deja proclamat amurgul zeilor, motiv pentru care cortina a fost lăsată înainte ca ei să pătrundă în sală. Aparținînd timpului istoric, spectatorii nu se mai pot detașa de realitatea în mijlocul căreia trăiesc. Pentru ei timpul echivalează cu o trecere ireversibilă, ceea ce împiedică întoarcerea lor într-o realitate mitică. Dimpotrivă, actorii întreprind **prin intermediul jocului** un proces de resacralizare a lumii. Doar lor li se permite prin capacitatea de transfigurare a jocului să retrăiască întreaga istorie a religiilor. Pentru spectatori însă, această istorie s-a terminat atunci cînd a avut loc proclamarea morții lui Dumnezeu: „Pentru dumneavoastră, spectatorii, cortina **a fost lăsată înainte de a fi venit**, a fost lăsată azi după-masă, pe la patru jumătate. Pentru că **acesta** e adevărul istoric. Dumneavoastră trăiți în secolul XX, exact în 1964, și **nu vă puteți întoarce înapoi în Timp.** Noi putem pentru că sîntem actori, adică participăm la mister, retrăim, condensat, întreaga istorie a religiilor".

Este vorba, desigur, de o retrăire concentrată a istoriei religiilor, celor cîtorva ore cît durează spectacolul corespunzîndu-le mai multe milenii din evoluția omenirii. De aceea totul are loc sub controlul ceasului de argint al directorului, personaj care, prin intervențiile sale, marchează periodic decalajul dintre planurile temporale.

Cortina are rolul de a separa două lumi: **sacrul** și **profanul**, constituind o perdea ce nu mai permite trecerea către universul miturilor. Deoarece actorii refac prin ritualul jocului istoria religiilor, înseamnă că pentru ei cortina nu există, deci nu se va lăsa niciodată. Artiștii au acces liber către sacralitate, acces datorat ac-

tului ludic. Jocul îi eliberează de contextul social-istoric în care trăiesc, permițîndu-le întoarcerea în timp. Dimpotrivă, omul profan, care nu mai participă la nici un ritual sacru, devine robul cronologiei, deoarece nu poate trăi decît în momentul istoric concret: „— Vi se pare numai că asta puteți face și dumneavoastră! E o iluzie. Încercați să trăiți în evul mediu, în chip **real**, adică în concretul istoric, nu ca noi, actorii, care jucăm pentru că, tocmai pentru că sîntem actori sîntem eliberați de contextul istoric. Dar dumneavoastră nu vă puteți elibera, pentru că nu știți — sau poate nu vreți — să jucați. Dumneavoastră sînteți persoane respectabile, adică asumați în deplină conștiință momentul dumneavoastră istoric. Dumneavoastră nu puteți trăi decît în 1964..."

Interzicerea accesului către sacralitate nu se manifestă numai prin lăsarea cortinei, ci și prin imposibilitatea comunicării dintre cele două lumi, printr-o **criză de limbaj**. Aceasta pentru că, prin îndepărtarea de origini asistăm și la un proces de desacralizare a cuvîntului primordial. Astfel, există un limbaj comun pentru spectatorii din sală, cu ajutorul căruia ei se înțeleg foarte bine. Pe de altă parte, există limbajul sacralizat, cu încărcături mitice, al celor care retrăiesc prin intermediul jocului istoria religiilor. Aceste personaje, la rîndul lor, se înțeleg foarte bine pe scenă. Comunicarea nu mai este însă posibilă între cele două lumi, deoarece ele aparțin unor dimensiuni spațio-temporale diferite. De aici dificultatea cu care actorii, adevărați intermediari (ne referim la cei care apar în fața spectatorilor pentru a traduce cîte ceva din simbolurile reprezentației și nu la cei care joacă adevăratul spectacol), încearcă să realizeze comunicarea. Ceea ce le îngreunează foarte mult rolul este faptul că, pentru a fi înțeleși, ei se văd obligați să transpună într-un limbaj cotidian cuvinte și expresii care mai conțin o încărcătură sacră. „Dar nu ne înțelegem. Nu ne puteți înțelege, deși în aparență vorbim același limbaj", afirmă unul dintre actori, expresie ce traduce tocmai această acută **criză a comunicării**.

Același cuvînt, **Adio**, dobîndește semnificații deosebite pentru reprezentanții celor două lumi. Pentru cei aflați în sală, **Adio** constituie o simplă formulă de salut. Dimpotrivă, în sens mitic, acest cuvînt rezumă o întreagă

teorie a lui Mircea Eliade. După momentul cosmogoniei, zeul creator se ascunde, nu se mai manifestă. Salutul său, repetat de **trei ori**, exprimă tocmai această retragere din fața oamenilor. Tot de aici își trage seva și teoria irecognoscibilității miracolului pe care se bazează proza fantastică a lui Mircea Eliade. Transcendentul se camuflează în lume și se manifestă în mod neașteptat, ducînd astfel la răsturnarea valorilor „consacrate". Prin urmare, există între sacru și profan o non-comunicare fizică, exprimată prin imposibilitatea pătrunderii dincolo de cortină, dar și o non-comunicare ce se manifestă la nivelul limbajului, reluată și în narațiunea **Un om mare**.

Cortina nu reprezintă doar un obstacol ce nu permite accesul către sacru, ci și o limită între două nivele temporale. Pentru spectatori, piesa începe la orele 8,30 și se încheie la 11,35. Acest lucru nu este valabil și pentru actorii care se integrează într-un timp privilegiat, mitic. Ei nu numai că nu se grăbesc, ci recunosc faptul că au timp. Prin intermediul jocului, ei reactualizează un timp mitic, ceea ce corespunde cu ieșirea din timpul istoric, singurul care înseamnă trecere. Planul temporal, în care se situează nu numai spectatorii, ci întreaga societate occidentală, este cel de după 1880—1888, cînd Nietzsche a proclamat moartea lui Dumnezeu, eveniment ce echivalează cu lăsarea cortinei peste întreaga istorie a religiilor: „— Asta înseamnă, continuă directorul, că pentru dumneavoastră, care faceți parte din elita societății occidentale moderne, Dumnezeu a murit de mai bine de 80 de ani. În concepția autorului, cortina se lasă o singură dată — ați înțeles cînd. Nu cînd moare un om, căci nu oamenii constituie obiectul Istoriei religiilor. Ci cînd moare Dumnezeu, sau un Dumnezeu, cum vreți s-o luați. În orice caz, în ce privește Dumnezeul dumneavoastră, moartea lui a fost deja proclamată — de aceea cortina a fost lăsată **înainte** ca dumneavoastră să fi pătruns în sală . . ."

Aceeași dihotomie dintre sacru și profan pare să fie sugerată și prin simbolismul **podului**. Există totuși o deosebire esențială. Față de obstacolul de netrecut pe care îl reprezintă cortina, podul constituie un element de legătură între cele două lumi. Pe de o parte, podul presupune existența unor spații distincte, pe de altă parte,

el permite trecerea de la un mal la celălalt, transformîndu-se într-o poartă deschisă înspre sferele mitologiei.

Pe o pagină a jurnalului său[1], Mircea Eliade notează că nuvela pe care tocmai o scrie — este vorba de **Podul** (1963) — ar vrea să facă să se înțeleagă pînă la obsesie sensul ei concret, **camuflarea misterului în realitatea imediată**, de unde consecința ambivalenței oricărui eveniment. O întîmplare aparent banală poate revela un întreg univers de semnificații transcendentale, după cum un eveniment în aparență extraordinar poate fi acceptat de cei care îl trăiesc drept un lucru absolut firesc. Mărturisirea este deosebit de importantă atît prin sugestiile pe care ni le furnizează pentru interpretarea nuvelei, cît și în ceea ce privește fixarea locului ei în cadrul operei scriitorului. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în multe privințe, narațiunea reprezintă o sinteză epică a creațiilor fantastice ale lui Mircea Eliade. După cum se poate lesne observa încă din titlu, în centrul relatării se găsește simbolul podului, privit ca **un loc de trecere** de la o modalitate la alta a realității, de la o anumită condiție la alta și, avînd în vedere funcțiile lui în mitologie, de la viață la moarte. Narațiunea ilustrează posibilitatea coexistenței mai multor universuri paralele care, în ciuda opozițiilor dintre ele, nu se exclud, fenomen definit de Mircea Eliade prin expresia **coincidentia oppositorum**.

Sub raport compozițional, nuvela **Podul** este formată dintr-o suită de narațiuni ce vin să ilustreze enunțul ei inițial, „se întîmplă tot felul de lucruri". Cîțiva prieteni reuniți într-un tren ce îi duce spre o vie din Dobrogea povestesc, înainte de a ajunge la podul de la Cernavodă, o serie de întîmplări cu semnificații ezoterice. Pretextul povestirilor este, prin urmare, călătoria, iar tehnica narativă se aseamănă mult cu cea folosită în microromanul **Pe strada Mîntuleasa...** Patru persoane rostesc fiecare cîte o relatare, la care se va adăuga, în final, însăși povestirea „vie" pe care o trăiesc. Ceea ce derutează într-un fel este faptul că nici una din aceste narațiuni nu se rostește continuu, pînă la sfîrșit, ci paralel, prin intervenția celorlalte personaje, care nu oferă naratorului precedent posibilitatea de a termina. Toate

---

[1] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal, I**, p. 443.

povestirile subliniază însă aceeași idee centrală, simbolul podului ca acces liber către sacralitate.

Seria acestor narațiuni à **tiroirs** o începe însuși scriitorul, ce poartă un nume de împrumut, Vladimir. Este vorba de povestea unui **motociclist** apărut nu se știe de unde, care urcă și coboară ostentativ un deal pentru a-i indica autorului drumul înspre pod. Apariția lui mai are rolul de a trezi memoria, de a reaminti existența unei treceri „dincolo", adică de a resacraliza lumea prin îndepărtarea amneziei care, asemenea unei măști, camuflează drumul înspre adevăratele semnificații.

Tot sub semnul formulei „se-ntîmplă tot felul de lucruri" începe și povestirea lui Onofrei. Nu trebuie însă să uităm că toate aceste narațiuni sînt legate de simbolul podului. De aceea, Onofrei nu își începe povestirea decît atunci cînd naratorul precedent amintește — aparent din întîmplare — de existența unui pod. Noile întîmplări au în centrul lor un personaj inițiat în filozofia indiană. Este vorba de un locotenent de roșiori care a citit **Upanishadele** și a început să își pună o serie de probleme esențiale privind condiția umană: „Cred că înțelegeți la ce fac aluzie: **neti! neti!** și celelalte, realitatea ultimă, ființa, în sfîrșit **atman**". Tehnica aluzivă reclamată de proza fantastică nu permite dezvăluirea realităților ultime, dar presupune din partea cititorului cunoștințe destul de serioase din domeniul filozofiei și al mitologiei. Mircea Eliade face o serie de trimiteri, unele chiar foarte subtile, decodificarea ținînd de gradul în care receptorul a înțeles semnele ce i se fac. Trimiterile la Upanishade, cărți tainice anexate ciclului **Veda**, constituie pretextul unei serioase incursiuni în domeniul filozofiei indiene. Scriitorul accentuează ideea identității dintre Atman (absolutul subiectiv) și Brahman (absolutul obiectiv), dar și cea a ritualului ca modalitate de cunoaștere. Ca parte a sufletului universal (Brahman), absolutul subiectiv este nepieritor, este ceea ce depășește limitele existenței individului.

În tovărășie cu cei doi studenți cu care ocupă aceeași casă, locotenentul își transformă existența într-un ritual. Nu trebuie să uităm nici un moment că avem de-a face cu niște ființe a căror viață se desfășoară în plan metafizic, teologic. Ei sînt niște căutători de esențe, interzise oamenilor de rînd: „V-am spus că existența lor se des-

fășoară pe un plan înalt, aș îndrăzni să-l numesc meta. fizic, teologic. Căci, în fond, ce caută tinerii aceștia, dacă nu realitatea ultimă, care pentru noi, oamenii, e aburită, camuflată sub atîtea iluzii și erori? O caută și, aș îndrăzni să adaug, uneori o găsesc".

Punîndu-și întrebări, locotenentul suferă o ruptură metafizică prin descoperirea identității **atman-brahman**. Descoperind realitatea ultimă, el repetă într-un fel tragedia lui Adonis, rănit de un mistreț prin voința Afroditei. Această tragedie de ordin spiritual — pentru locotenent doar spiritul contează — duce la schimbarea radicală a grupului celor trei personaje. Salonul lor devine, dintr-un loc consacrat petrecerilor, un fel de sanctuar, un spațiu rezervat meditațiilor și ceremonialelor.

Narațiunea este deosebit de importantă deoarece ridică problema marilor obsesii ale lui Mircea Eliade: camuflarea sacrului în profan, conceptul de **coincidentia oppositorum** și existența unei ieșiri în alt plan decît condiția noastră determinată istoric. Semnificativ devine și răspunsul oferit la întrebarea privind posibilitatea ieșirii din „marea trecere": „Ei bine, domnilor, vă asigur că există o ieșire. Dar, evident, pe alt plan. Și aș îndrăzni să precizez: pe un plan al **irealului**".

Lucrurile se dezvăluie cu ocazia ritualului Cinei din casa locotenentului, ritual ce mizează pe posibilitatea repetiției. De aici importanța formulei „pentru a doua oară", ceea ce echivalează cu renașterea simbolică în lumea spiritului. Iată de ce a doua sticlă de vin diferă calitativ de prima sau de următoarele. Iată de ce ea trebuie să fie desfăcută în mod obligatoriu de către locotenent care, în felul acesta, suferă o mutație de ordin spiritual. Repetiția ritualică dezvăluie existența unui **prag**, al cărui simbol se identifică cu cel al podului, exprimînd aceeași posibilitate a trecerii. Tot de **a doua apariție** s-a legat și înțelegerea tainei din povestirea precedentă, spusă de către Vladimir.

Inițierea locotenentului nu se termină aici. Ritualul din fiecare seară îi cere să descopere într-un grup de femei tinere și frumoase zeița. Demersul său se aseamănă cu cel al lui Gavrilescu, obligat să ghicească țiganca. Afrodita, Zeița mamă, simbolizează izvorul vieții din lumea aceasta. Dar întregul univers a fost alcătuit pe baza

coexistenței contrariilor. Trupului, patronat de Afrodita, i se opune spiritul pur, **atman.** Astfel, prin îndeplinirea ritualului, locotenentul riscă în fiecare seară să nu se mai poată reintegra în lumea obiectivă. Trecînd podul, întoarcerea devine imposibilă.

Sub stratul epic al nuvelei se poate recunoaște ușor cel filozofic, dimensiunea metafizică. Chiar dacă numai pentru scurt timp, scriitorul readuce în centrul discuțiilor problema limbajului, deoarece realitatea nu poate fi înțeleasă decît prin intermediul conceptelor, iar conceptele sînt făurite cu ajutorul limbajului. Acesta rămîne însă imperfect, fiindcă „realitatea ultimă nu poate fi surprinsă în concepte și nici exprimată prin limbaj". Realitatea ultimă, adică **ființa**, va continua să fie un mister pe care Eliade îl definește drept „ceea ce nu putem recunoaște, ceea ce este irecognoscibil". O asemenea tehnică narativă în care relatarea evenimentelor se împletește în mod indisolubil cu dezbaterea și reflecția filozofică dobîndește reale virtuți eseistice.

Exprimînd sub formă concentrată puternica nostalgie a prozatorului față de patrie, povestirea lui Zamfirescu ne vorbește de o nouă cale de acces către sacralitate. Călăuzită de o fetiță, o bătrînă se întoarce în țară refuzînd să moară printre străini. Pentru cel care trăiește departe, în exil, patria devine un tărîm mitic, paradisiac, o țară a tuturor promisiunilor. Trebuie să mai reținem rolul de călăuză al fetiței, care se ghidează în pelerinajul ei după o hartă și o carte, ce dobîndesc valoarea unor instrumente magice. Copiii au cale liberă înspre sacru, căci ei trăiesc într-un univers mitic, al basmelor. Totul seamănă cu o nouă Odisee, devine parabola întoarcerii acasă. Uneori cele două pasagere sînt văzute prin gări, căci gara este locul de trecere prin excelență, iar citirea cărții echivalează cu o inițiere, cu o reconsiderare a vieții anterioare, pentru a se putea trece apoi podul.

Ultima istorisire, cea a lui Gologan, constituie un răspuns la întrebarea privind existența unei ieșiri dintr-o situație ce „nu-și poate găsi soluția pe niciunul din planurile realității imediate". Povestirea are în centrul ei simbolul casei cu etaj — o casă cu **trei etaje** — care, prin însăși înălțimea ei, reprezintă o cale de acces înspre ceruri. Într-o perspectivă mitologică, chiar și etajele clă-

dirii devin niște trepte ce traduc aspirația omului de a reface unitatea primordială dintre Cer și Pămînt.

Ciclul celor patru povestiri independente este completat cu întîmplarea trăită de către naratori căci — pare să ne asigure scriitorul — există pentru toată lumea o posibilitate de trecere: „Există întotdeauna o ieșire, există un prag, un pod..." Acest pod cu valoare emblematică la care se face aluzie se dovedește a fi cel de la Cernavodă. Unul dintre povestitori, Onofrei, repetă experiența locotenentului din propria sa relatare. Și el este un om care își pune întrebări, iar această călătorie o face **pentru a doua oară**, ceea ce echivalează cu depășirea condiției sale anterioare și cu renașterea sa în lumea spiritului. De aici decurge însă și o interdicție, constînd în imposibilitatea întoarcerii după trecerea podului.

Disimularea sacrului în profan se găsește la baza literaturii fantastice profesate de Mircea Eliade. Descoperirea lui echivalează cu demersul locotenentului de roșiori, aflat seară de seară în postura de a identifica „pe marea zeiță camuflată printre atîtea alte doamne văduve și domnișoare". Aceeași concepție unește însă și opera științifică a scriitorului, operă ai cărei piloni de susținere sînt admirabil circumscriși într-o lucrare cu titlu semnificativ, **Le Sacré et le Profane.**

„STĂPÎNII" TIMPULUI

Există în proza fantastică a lui Mircea Eliade o serie de personaje care, printr-un proces îndelungat de **inițiere,** reușesc să depășească legile nefaste ale duratei, devenind adevărați „stăpîni" ai timpului. Pentru astfel de oameni timpul își pierde efectul distructiv, constituind o simplă iluzie sau, cum spune Eminescu, „visul sufletului nostru". În concepția lui Mircea Eliade inițierea presupune moartea ritualică pentru un anumit tip de existență, al cărui atribut principal îl constituie ignoranța, și renașterea la un nivel spiritual superior, caracterizat prin dobîndirea înțelepciunii și cunoașterea tainelor. Este vorba de o moarte simbolică, ce echivalează cu negarea condiției anterioare, în urma căreia omul redobîndește puterea cuvîntului și a gestului primordial. Depășind pragul marilor revelații, inițiatul reușește să stăpînească prin forța cuvîntului și a formulelor magice timpul care, pînă atunci, însemna o scurgere ireversibilă. Din categoria unor asemenea personaje — destul de numeroase în proza fantastică a lui Mircea Eliade — pot fi amintiți Honigberger din povestirea **Secretul doctorului Honigberger,** Suren Bose din **Nopți la Serampore** sau ghicitorul în pietre, eroul narațiunii cu același titlu.

Una din posibilitățile stăpînirii timpului este puterea de a prezice viitorul, de a cunoaște tainele pe care el le ascunde. De acest lucru este capabil ghicitorul în pietre, „un bărbat destul de bătrîn", adică un înțelept ce a avut răgazul necesar pentru a cunoaște secretele lumii. Personajul face parte din familia Beldiman, în care acest dar miraculos se transmite din tată în fiu: „Da, recunosc, pare curios. E un dar ciudat. Cum să vă spun? Sînt oameni care citesc în stele, sau în drojdie de cafea, sau în boabe de porumb. Noi Beldimanii, citim în pietre..." Harul curios de a citi viitorul în pietre pare să vină de la sine. Pe la vîrsta de 12—13 ani, unuia dintre neofiții familiei — acesta devine ca în basme sau în mitologie

alesul — încep să-i placă pietrele. Pentru a se ajunge însă la perfecționarea acestui dar, e nevoie de inițierea celor în vîrstă. Transmiterea unor puteri magice descendenților constituie un lucru ce ne face să ne gîndim la inițiații lui Vasile Voiculescu, vînători și pescari care păstrează tainele meseriei lor de la strămoșii mitici.

Începutul narațiunii **Ghicitor în pietre** (1959) îl surprinde pe Vasile Beldiman exercitîndu-și curioasa-i vocație. Situate într-un loc în care se mai disting urmele trupurilor, pietrele reprezintă niște semne premonitorii după care acest bizar personaj poate descifra viitorul. El știe ce se va întîmpla, iar răspunsurile sale sînt cu atît mai surprinzătoare cu cît au în vedere niște necunoscuți. Vasile Beldiman vorbește despre **existența unor pietre cu tîlc**. Viitorul îl descifrează după forma lor, după anumite colțuri, direcția în care sînt așezate sau culoarea acestora: „Pentru că după cîte m-am lămurit eu, niciodată omul nu se așază la întîmplare. Fiecare se așază după cum îi este scris".

Ca și în credințele populare, putem deci să vorbim și la Vasile Beldiman de credința într-un destin care guvernează viața omului, viață în care nimic nu se petrece la întîmplare, iar pietrele nu formează decît niște tălmăciri, niște prefigurări ale acestui destin. Ele nu sînt însă purtătoare de semnificații decît pentru cei care reușesc să le descifreze. Doar Vasile Beldiman ajunge la stadiul în care pietrele își dezvăluie adevăratul înțeles tot atît de repede ca literele unei cărți pentru cel care știe să citească.

Bătrînul nu dezvăluie însă tainele. Ar putea să-i facă pe oameni fericiți, sau, dimpotrivă, să-i întristeze, dar el nu are acest drept fiindcă nu este ghicitor de meserie. De aceea Vasile Beldiman nu intervine în destinul celorlalți, neavînd libertatea de a-l modifica. Ghicitul lui constituie o necesitate interioară, o plăcere pur spirituală de a cunoaște ce se va întîmpla cu ceilalți, sinonimă cu setea omului modern de a afla „istorii", noi întîmplări, indiferent dacă le găsește în cărți, la cinematograf sau la teatru. A da o veste care nu a fost cerută constituie o încălcare a legilor vieții comune, a destinului ce guvernează existența individului. Există apoi și riscul de a greși, de a face o precizare falsă. Acest lucru i s-a întîmplat lui Vasile Beldiman atunci cînd a încercat exer-

citarea puterilor sale neobișnuite într-un mediu diferit, pe munte. Ghicitorul crede că și aici ar putea descifra ceva după cum se așază omul cu fața sau cu spatele la o anumită stîncă. Fiind însă vorba de un mediu străin, nu reușește să decodifice lucrul cel mai însemnat și astfel experiența sa eșuează.

Vasile Beldiman știe să citească semnele naturii și ca urmare a faptului că a trăit de mic copil în mijlocul ei. Pentru cel care vede natura din interior — și nu ca simplu turist sau prin intermediul cărților — aceasta începe să-și dezvăluie sensurile profunde, oferind chiar date despre viitorul celor înstrăinați de ea. Astfel de semne nu mai există, nu mai pot fi descifrate de către locuitorii orașelor. Ei trăiesc într-o zonă a construcțiilor artificale, a betonului și a fierului. Pentru acești oameni natura și-a pierdut funcția primordială, reducîndu-se la un spațiu de divertisment în timpul concediilor. Dimpotrivă, pentru Beldiman, natura nu reprezintă un simplu element de decor, ci însuși spațiul vital în care el trăiește.

Referirile celorlalți despre ciudatul personaj atestă existența acelorași însușiri deosebite. Ca stăpîn asupra duratei, Beldiman știe cînd vine vremea rea și se adăpostește **la timp**. Aceste calități le-a dobîndit ca urmare a călătoriilor sale pe mare. Drumurile întreprinse în ipostază de marinar reprezintă un moment important în procesul inițierii personajului. Dobîndirea înțelepciunii presupune retragerea din mijlocul lumii și meditația, într-un cuvînt asceza. De o astfel de asceză ne vorbesc „ocupațiile" lui Beldiman, care a fost paznic de far și marinar. Ca urmare a regimului de viață pe care îl duce, personajul ajunge să cunoască timpul, să știe ce se pregătește. În acest sens, **a fi marinar** devine sinonim cu **a fi inițiat**, cu **a cunoaște**.

Intervine însă în operă scriitorul de literatură fantastică, căutătorul de efecte extraordinare, de insolit, efecte ce se obțin prin interferența periodică a mai multor planuri spațio-temporale. Astfel, Beldiman îi ghicește lui Emanuel — personajul-martor al povestirii — niște lucruri adevărate, dar care s-au întîmplat deja. Este vorba, prin urmare, de o divinație ratată sau, mai bine zis, de o divinație imperfectă, de o precizare în trecut. Cu toate acestea, elementul extraordinar continuă să se mențină,

deoarece ghicitorul descifrează, citește în pietre niște adevăruri pe care nu a avut cum să le afle dintr-o altă sursă. Beldiman descoperă lucruri care s-au întîmplat deja, dar care au avut loc **în vis, în imaginație.** Coexistă aici două elemente extraordinare. Am spune că două elemente prevestesc același lucru: pe de o parte visul, care are funcția de a prezice viitorul, pe de altă parte spusele ghicitorului. Aceste două preziceri se întîlnesc, de aici caracterul senzațional, incredibil, al faptelor: „— Este extraordinar, spune (Emanuel). Ați izbutit să **vedeți** ce mi-am imaginat eu cu două, trei ceasuri înainte. Prin ce minune ați putut vedea toate astea, nu înțeleg. Dar nu pot să cred că le-ați văzut în nisip și pietricele...".

Ca fiică a lui Beldiman, Adriana posedă și ea această capacitate extraordinară de a cunoaște viitorul. De aceea, ea poate să povestească ce i se va întîmpla lui Emanuel, cuvintele pe care le spune completînd cele prefigurate deja de tatăl ei. Să nu uităm că Beldiman, atunci cînd acceptă să-i ghicească lui Emanuel, precizează că nu va prezice decît începutul. În acest sens, Adriana, o altă ipostază a lui Beldiman, adică a ghicitorului, continuă prezicerea acestuia. Deoarece prezicerea lui Beldiman este o prezicere în trecut, adică a unor evenimente ce au avut deja loc — cu toate că ele au avut loc doar în imaginație —, e firesc ca povestirea Adrianei, care se constituie într-o completare, să aibă în vedere tot niște evenimente trecute. Este vorba, și de această dată, de întîmplări petrecute în planul ficțiunii, care iau forma unei narațiuni spuse cu scopul de a distra: „— Ne-a povestit azi noapte Împărăteasa ce se va întîmpla, îi explică Botgros. Cum ai să te întorci aici, ai să ne găsești și în cele din urmă ai să te lași convins să vii cu noi, cu iahtul, la Balcic".

Povestirea Adrianei nu are însă numai valoarea unui simplu amuzament într-o petrecere, ci constituie și o prevestire. Atît Beldiman cît și Adriana prevestesc un eveniment care a avut loc deja pe tărîm imaginar, dar care se va repeta întocmai în planul realului. În acest sens, finalul povestirii constituie începutul realizării prezicerilor, al lucrurilor petrecute deja fictional. Întîlnirea prezisă cu cele două fete devine o întîlnire simbolică cu neșansa și va schimba destinul pînă atunci plin de promisiuni al lui Emanuel.

Tot din categoria inițiaților face parte și Suren Bose, protagonistul narațiunii **Nopți la Serampore**. Povestirea aparține grupului de opere închinate de către Mircea Eliade Indiei, ținut plin de mistere și de enigme, care exercită asupra europeanului o irezistibilă atracție. Ca de atîtea ori, în centrul relatării se găsește și de această dată posibilitatea abolirii timpului, proiecția într-o existență trans-istorică, chiar dacă totul se realizează doar prin intermediul unei experiențe extatice. Secreta nostalgie de a scăpa de ghearele timpului este satisfăcută prin procedee diferite: refugiul în vis, în lumea fanteziei sau în literatură.

Deși profesor la Universitatea din Calcutta, Suren Bose este un îndărătnic păstrător al credințelor străvechi. Nu se sfiește să poarte hainele impuse de tradițiile arhaice, nici să-și cresteze pe frunte însemnele religiei shivaiste. Despre acest personaj circulă zvonul că ar fi un inițiat în tantrism, doctrină ocultă renumită prin încercările deosebit de dificile la care îi supune pe cei care o practică: „Știam din cele cetite, că unele meditații și rituale tantrice au nevoie de un peisaj cutremurător, cimitirurile sau locurile unde se ard morții. Știam că uneori, cel care e inițiat în ritualele secrete trebuie să-și dovedească stăpînirea de sine rămînînd o noapte întreagă așezat pe un cadavru, într-un **shmasanam**, în cea mai desăvîrșită concentrație mentală".

Școala ocultă de care ne vorbește Mircea Eliade reprezintă în esența ei o taină pentru niște străini care încearcă să pătrundă din exterior într-o cultură ce-și apără cu străşnicie secretele. Inițierea tantrică corespunde unor ceremonialuri secrete pe care nimeni nu are dreptul sau nu poate să le dezvăluie. Bazîndu-se pe asceză, erotism și tehnicile yoga, ritualurile tantrice au un profund caracter ezoteric, în raport direct cu magia și cu extazul mistic, constituind un excelent pretext pentru un subiect literar, fantastic deja în sine.

Caracterul insolit al narațiunii rezultă din faptul că scriitorul, aflat în postură de martor veridic al întîmplărilor descrise, trăiește împreună cu alți doi savanți europeni o aventură extraordinară. Este vorba de o reîntoarcere în timp la niște evenimente petrecute cu o sută cincizeci de ani în urmă. Mutația are loc atît în timp cît și în spațiu. Unicul drum existent, străbătut

pînă atunci de zeci de ori, își schimbă în mod miraculos înfățișarea. Asistăm la o metamorfoză a peisajului sub influența puterii magice a nopții indiene. Totul se petrece sub imperiul vrăjii, al unui vis din care personajele nu reușesc să se smulgă. În această halucinație, jungla își pierde caracterul malefic, ucigător, iar eroilor li se întinde un fel de fir al Ariadnei prin intermediul luminii ce se zărește în noapte, lumină ce are darul de a-i scoate din interiorul labirintic al pădurii, devenind echivalentul vieții, al rațiunii și al adăpostului. Întoarcerea în timp este regizată cu măiestrie: numele arhaic al gazdei la care trag, limbajul acestuia cu un presupus accent rural (care se va dovedi un element de vechime), casa construită într-un stil anterior secolului al XVIII-lea, faptul că nimeni nu cunoaște limba engleză, limbă pe care în India o înțeleg pînă și copiii de școală, răceala privirii, paloarea feței, înfățișarea deosebită a pădurii, hainele oamenilor constituie tot atîtea argumente prin care se realizează trecerea într-o altă ordine temporală.

Cele două personaje, gazda și servitorul ei, par niște marionete ce se mișcă datorită unor forțe nevăzute, fără de care ar rămîne înțepenite; fiecare gest, fiecare cuvînt rostit lasă impresia unui efort supraomenesc. Ca și domnișoara Christina și vizitiul care o aduce cu rădvanul, Nilāmvara Dasa și servitorul său sînt exponenții unei lumi arhaice. Despre existența neobișnuită a valetului ne vorbește bătrînețea sa copleșitoare. În această ipostază, somnul sub imperiul căruia parcă acționează personajele apare ca o posibilitate de „conservare" a timpului, ca oprirea în loc a unei vîrste arhaice, dar tot somnul mai reprezintă și o întruchipare a morții.

Ivirea zorilor aduce cu sine destrămarea vrăjii, revenirea la planul realului. Experiența trăită cu maximă intensitate se soldează însă cu o oboseală extraordinară. Adevăratul sens al întîmplărilor la care au participat cei trei europeni va fi dezvăluit de către un alt inițiat în practicile tantrice, Swami Shivananda. Posibila explicație pe care încearcă să o sugereze înainte **personajul Mircea Eliade** se bazează pe un demers specific unui detectiv. Explicația rămîne parțială, deoarece tînărul cercetător nu și-a terminat încă inițierea în misterioasa lume a Indiei. **Personajul-narator** crede că aventura lor ieșită din

comun s-a datorat faptului că s-au apropiat prea mult de locul în care Suren Bose împlinea un ritual secret și, pentru a nu fi conturbat, acesta i-a azvîrlit pe cei trei intruși într-o altă ordine spațio-temporală. Ipoteza este argumentată în felul următor: „cred că cineva înzestrat cu puternice virtuți oculte te poate scoate din **prezent**, îți poate anula condiția ta actuală și te poate proiecta oriunde în univers". Într-adevăr extraordinar este faptul că personajele nu numai că sînt martorii unei crime săvîrșite cu o sută cincizeci de ani în urmă, dar reușesc să și modifice unele date ale trecutului. Ei nu **asistă** la o scenă întîmplată deja, ci au posibilitatea **să intervină** în evenimente considerate ca ireversibile și, prin urmare, de nemodificat.

Deși seducător, raționamentul se dovedește greșit, fiindcă „acordă o oarecare **realitate** întîmplărilor, fie aceste întîmplări trecute, prezente sau viitoare". Aflat în postura unui **guru**, Swami Shivananda îi demonstrează tînărului neofit **irealitatea** lumii, natura ei **iluzorie.** Totul în univers are un caracter himeric și oricine e stăpîn pe anumite forțe oculte poate face orice. Inițierea în tantrism ar echivala, prin urmare, cu dobîndirea unor puteri demiurgice, capabile să recreeze lumea. Este vorba însă numai de o creație ce se păstrează în domeniul iluziei, de un joc al aparențelor: „Dar nici o întîmplare din lumea noastră nu este **reală**, dragul meu. Tot ce se petrece în cosmosul acesta e **iluzoriu.** Și moartea Lilei, și jalea soțului ei, și întîlnirea dintre voi oamenii vii, și umbrele lor, toate acestea sînt iluzorii. Iar într-o lume de aparențe, în care nici un lucru și nici un eveniment nu e considerat, nu își are realitatea lui proprie, oricine e stăpîn pe anumite forțe, pe care voi le numiți oculte, poate face orice vrea. Evident, nici el nu creează nimic **real**, ci numai un joc de aparențe". În sfîrșit, argumentul suprem al demonstrației lui Swami Shivananda privind faptul că lumea nu este într-adevăr altceva decît o mare iluzie cosmică (definită în filozofia indiană prin conceptul **Maya**) îl reprezintă însăși reiterarea experienței neobișnuite trăite de către cei trei europeni. Mircea Eliade se întîlnește aici cu opera marelui său precursor, Mihai Eminescu, care în nuvela **Sărmanul Dionis** prelucrează o concepție asemănătoare despre timp și spațiu.

Inițierea reprezintă un element esențial al prozei lui

Mircea Eliade. Nu este vorba însă numai de inițierea personajelor, ci și de cea a cititorului, care se vede confruntat la tot pasul cu simbolul, mitul sau filozofia și care nu poate ajunge la o decodificare justă a semnificațiilor fără un proces anterior de instruire. Pînă și „semnele" care, în mod inevitabil, abundă într-un asemenea tip de proză sînt bivalente, căci ele se adresează în egală măsură protagoniștilor și lectorului obligat să întreprindă o adevărată hermeneutică a textului literar. Prin intermediul unor sugestii doar parțial transparente, scriitorul ghidează atît acțiunea cît și procesul receptării mesajului, lăsînd însă întotdeauna impresia că ascunde o taină, că știe mai multe decît spune.

Încercînd să schițăm o **tipologie** a eroilor lui Mircea Eliade, putem să decodificăm în opera scriitorului **trei tipuri de personaje.** O primă categorie o formează, după cum am putut remarca acest lucru în creații precum **Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore** sau **Ghicitor în pietre,** personajele inițiate. Ele sînt, de obicei, savanți sau intelectuali cu o pregătire deosebită. Inițierea lor a avut loc prin intermediul unui studiu îndelungat din cărți, dar și prin contactul nemijlocit cu tradițiile populare (chiar dacă este vorba și de cultura altor popoare). Este cazul tipic al personajelor din **Nopți la Serampore:** Bogdanof, Van Manen și, mai ales, Suren Bose, care au ocazia să cunoască filozofia și tradițiile indiene atît din cărți, cît și dintr-o îndelungată explorare efectuată „pe viu". Tot în această categorie poate fi inclus și faimosul ghicitor în pietre. Trebuie să remarcăm însă neapărat faptul că inițierea acestuia nu mai are loc indirect, din operele scrise de către alții, ci printr-un har înnăscut, cultivat de-a lungul anilor prin contactul nemijlocit cu obiceiurile sacramentale.

Un alt tip de personaje se constituie, dimpotrivă, din eroii mediocri, oameni „fără destin" a căror lipsă de experiență îi face vulnerabili. Este cazul unui Gavrilescu din **La țigănci,** al lui Cucoaneș din **Un om mare** sau al lui Iancu Gore din nuvela **Douăsprezece mii de capete de vite.** Trăsătura lor comună constă în faptul că sînt puși să înfrunte niște situații excepționale cărora nu reușesc să le facă față. E suficient să ni-l amintim pe Gavrilescu, acest Oedip ratat, incapabil să răspundă la ghicitoarea țigăncilor. Tot mediocrității i se datorează

și drama acestor personaje, nechemate să își asume destinul și, astfel, să iasă din labirintul lor existențial.

În sfîrșit, o a treia categorie o formează prezența autorului în propriile sale scrieri. Act narcisiac prin excelență, fenomenul autooglindirii vine să ni-l apropie și mai mult pe prozator, ale cărui confesiuni au o importanță deosebită în înțelegerea corectă a scrierilor sale, cărora le conferă și un plus de autenticitate. Spre deosebire de jurnalul scriitorului, care reprezintă o oglindire obiectivă a frămîntărilor artistului, operele literare constituie o imagine subiectivă a năzuințelor lui Mircea Eliade. Desigur, această nouă categorie nu reprezintă altceva decît o variantă a personajelor aparținînd primului tip, fapt ilustrat prin creații precum **Adio!...**, **Secretul doctorului Honigberger** sau **Nouăsprezece trandafiri.** Într-adevăr, imaginea ce se desprinde din narațiuni este cea cunoscută. Peste tot ne întîmpină profilul omului cu o excepțională pregătire teoretică (atras însă în egală măsură și de experiențele literare), istoricul religiilor, savantul de reputație mondială, eruditul în măsură să dezlege taine interzise altora.

Am avut ocazia în cadrul acestui capitol să discutăm cîteva din personajele reprezentative aparținînd categoriei inițiaților. Desigur, galeria lor este mult mai numeroasă, multe din ele fiind analizate mai amănunțit altundeva, tocmai pentru a nu le rupe de contextul capitolului respectiv. Să ne gîndim de exemplu la Andronic, **omul-șarpe** într-o tipologie amintind de Vasile Voiculescu, misteriosul protagonist al narațiunii **Șarpele,** care își dezvăluie puterile oculte în scena invocării reptilei. Am putea continua apoi cu evocarea enigmaticului Ahasverus, eroul nuvelei **Dayan,** sau cu cîteva din personajele microromanului **Pe strada Mîntuleasa...** Aflați — după o expresie aparținînd lui Eugen Simion — la „vîrsta cînd omul nu are sentimentul morții", copiii au acces la taine interzise celor care au depășit deja epoca de aur a basmelor. Excepție face numai învățătorul Zaharia Fărîmă care, prin însăși profesia sa, continuă să păstreze legătura cu universul magic al spiritualității infantile, cu vîrsta mitică. Tot aici mai putem remarca și bătrînețea învățătorului, bătrînețe sinonimă cu înțelepciunea. Nu trebuie uitat apoi nici tătarul Abdul care, prin intermediul unor formule miraculoase, reușește să

izgonească timp de șapte zile toate muștele din orice în-
căpere. Lista rămîne desigur deschisă, căci fiecare nouă
creație sporește galeria personajelor. Chiar dacă în spa-
tele acestei extraordinare varietăți se resimte prezența
schemei, clișeele sînt evitate prin contextul extrem de di-
ferențiat în care acționează protagoniștii. Mai mult, am-
biguitatea care îi înconjoară incită și mai profund in-
teresul cititorului, a cărui dorință supremă devine clari-
ficarea misterelor.

EFECTUL MAGIC AL MEMORIEI

Tot pe înfruntarea dintre sacru și profan se bazează și microromanul **Pe strada Mîntuleasa...** (1967), una din capodoperele literaturii fantastice semnate de Mircea Eliade. O lume a mitului, a credințelor populare, al cărei reprezentat este Zaharia Fărîmă (nume simbolic sugerînd atît fragilitatea ființei cît și o tehnică narativă în care mesajul i se transmite cititorului în mod fragmentar, **pe fărîme)** se vede confruntată prin intermediul unei anchete cu o nouă viziune (desacralizată) despre existență. Romanul constituie un fel de **Decameron** magic cu un singur povestitor, dar cu nenumărate „istorii" labirintice ce se leagă între ele pe parcursul desfășurării evenimentelor. Narațiunea este deosebit de importantă deoarece marchează primul mare succes literar de peste hotare al lui Mircea Eliade, ducînd la reconsiderarea și la redescoperirea operei sale de imaginație. Geneza microromanului trebuie căutată în experiențele trăite de către scriitor în Bucureștiul mitic al copilăriei, în anii petrecuți la școala primară de pe strada Mîntuleasa, în hoinărelile cu prietenii pe terenurile virane ale Capitalei și în misterioasa atracție exercitată de pivnițele clădirilor aflate în construcție sau în curs de demolare. Tot de experiența bucureșteană ține și evocarea căldurilor excesive de vară, în măsură să perturbe reacțiile firești ale personajelor, în special cele ale bătrînului personaj-narator Zaharia Fărîmă. Redactarea merge repede, totul este scris (exceptînd finalul) în numai cîteva săptămîni, fără un plan prea riguros, scriitorul lăsîndu-se furat de fantezie, de poezia imaginației. Ca de obicei, prozatorul creează mai multe universuri paralele, dintre care unele se suprapun. Și tot ca de obicei, Mircea Eliade — cu toate că reușește să confere un farmec irezistibil narațiunilor sale — nu se preocupă în primul rînd de scenariul epic al întîmplărilor, ci de semnificațiile lor as-

cunse, totul transformîndu-se într-o parabolă. Este vorba atît de parabola omului fragil care, asemenea Seherezadei, reușește să se salveze grație talentului său de povestitor, cît și de camuflarea unei mitologii populare în spatele unei realități aparent cenușii și desacralizate. Intenția mărturisită a lui Mircea Eliade este aceea de a opune două mitologii, aceea a lumii moderne și cea a credințelor populare, resuscitată de Zaharia Fărîmă. Deruta anchetatorilor — în fruntea cărora nu se găsește așa cum s-ar părea la prima impresie fostul elev al școlii de pe strada Mîntuleasa, Vasile Borza, ci un impostor, un fost agent al Siguranței, Mihail Borza — provine din faptul că ei încearcă să descifreze prin instrumentele gîndirii lor logice mesajul secret al povestirilor învățătorului, căutînd în orice întîmplare un conținut politic. Eventualele inadvertențe referitoare la epoca prezentată (cea a „obsedantului deceniu") se explică prin faptul că scopul scriitorului nu este acela de a realiza un roman-frescă, ci de a transpune totul în plan simbolic, filozofic.

Prin intermediul lui Zaharia Fărîmă, personaj înzestrat cu o extraordinară vocație de povestitor, scriitorul ne introduce într-un univers de basm, asemănător celui din **O mie și una de nopți**, discutînd, în același timp, însăși condiția povestirii. Căci, așa cum a arătat Eugen Simion, „«a povesti» este un verb esențial în epica lui Mircea Eliade. El înseamnă, cel puțin, două lucruri: (1) a prelungi într-o existență profană întîmplările mari narate de mituri și (2) a apăra individul de ceea ce Eliade numește «teroarea istoriei»"[1]. O serie de întîmplări ieșite din comun pentru cei care nu mai cred în mituri duc în cadrul narațiunilor rostite de Zaharia Fărîmă la subjugarea treptată a auditoriului. Ceea ce conferă însă o anumită autenticitate faptelor este **rememorarea**, întreaga avalanșă de povestiri care-l vrăjesc pe cititor situîndu-se sub constelația memoriei. Zaharia Fărîmă este un om care posedă o memorie extraordinară, din această perspectivă romanul constituind o încercare de recuperare a timpului pierdut prin intermediul amintirii. Rememorarea poate fi considerată și ca un proces de resacralizare a lumii, ca o modalitate de a-l repune

---

[1] Eugen Simion, **Sfidarea retoricii. Jurnal german**, Editura Cartea Românească, 1985, pp. 154—155.

pe om în contact cu miturile. **Aducîndu-și aminte**, învățătorul Fărîmă retrăiește — deci revitalizează — universul mitic în care a trăit. Însăși dorința de a-i regăsi după 30 de ani pe foștii lui elevi, exponenți și ei ai unor credințe arhaice, constituie o încercare de a reînvia un timp trecut, cu o mitologie proprie. Această tentativă eșuează, căci unele personaje nu pot sau nu vor să-și mai aducă aminte. Singurul om care **știe**, care **cunoaște** trecutul, asupra căruia nu acționează legile nefaste ale timpului este Zaharia Fărîmă. În ciuda celor 30 de ani care au trecut, învățătorul n-a uitat nimic. Memoria fabuloasă cu care este înzestrat îl ajută să redea detalii uimitoare despre întîmplări petrecute cu zeci de ani în urmă. Un gest, o aluzie la un eveniment sînt resorturi care-i declanșează amintirea. Învățătorul nu numai că **știe** ce s-a întîmplat, dar e singurul care **înțelege** anumite povestiri ce au rămas pentru alții un mister. Întîlnirea cu unul din foștii săi elevi devine un bun pretext pentru a **rememora** „timpul petrecut în școală" și de a afla noutăți despre „ceilalți". Întrevederea ratată cu pretinsul Vasile Borza nu se va putea constitui într-o întoarcere la universul magic al originilor, ci va fi urmată de o anchetă, în care învățătorului — devenit dintr-o dată suspect prin modul său de exprimare aluziv — i se cere să povestească.

„A povesti" echivalează la Zaharia Fărîmă cu o extraordinară „descărcare" a memoriei, din care întîmplările țîșnesc aparent fără legătură între ele. Deosebit de interesantă ne apare tehnica narativă folosită de către Mircea Eliade, adevărat **alter ego** al povestitorului Zaharia Fărîmă. Învățătorul recurge mai întîi la incitarea curiozității interlocutorului, începînd să povestească un eveniment ieșit din comun, ce captează de la primele cuvinte atenția anchetatorilor. Este vorba însă întotdeauna de întîmplări care își dezvăluie înțelesul doar într-un context mai larg, de aceea e nevoie de o a doua povestire, care o explică pe prima, și a cărei acțiune începe, de regulă, cu cîteva decenii mai devreme. Această tehnică narativă se menține de-a lungul întregului roman, păstrîndu-se astfel o atmosferă plină de mister. Fiind vorba de o **anchetă**, învățătorul nu e lăsat — din lipsă de timp — să spună tot, cursiv, adică să realizeze o istorisire cronologică a evenimentelor. De aceea narațiunea ini-

ţială se ramifică într-un număr impresionant de fragmente epice independente, a căror legătură e asigurată doar prin prezenţa aceluiaşi narator şi de acelaşi grup de personaje, copiii de pe strada Mîntuleasa. Zaharia Fărîmă este incapabil să realizeze — aşa cum ar prefera anchetatorii — un proces-verbal concis al trecutului, transformîndu-se într-o adevărată **maşină de povestit** din care relatările proliferează la infinit, fără să aibă o riguroasă ordine cronologică.

Învăţătorul ne apare ca un simbol al timpului oprit în loc prin intermediul memoriei, tot el fiind şi cel care îşi aduce aminte de vremea mitică a originilor. Personajul are revelaţia marilor taine deoarece el este „bătrînul", adică omul ajuns la vîrsta înţelepciunii depline. Putem chiar să stabilim anumite concordanţe între condiţia de copil, căruia i se permite accesul către mit, şi condiţia de „bătrîn", ceea ce echivalează cu o reîntoarcere la vîrsta inocenţei. Pe de altă parte, accesul învăţătorului la taine este facilitat prin faptul că el este cel căruia i se confesează atît copiii cît şi părinţii acestora. Micul roman este format în întregime dintr-o **rememorare de tip labirintic**, ce se poate echivala cu reactualizarea unei lumi mitice, cu reîntoarcerea la universul legendar al basmelor. Din faţa istoriei, ce înseamnă desacralizare, trecere ireversibilă, Zaharia Fărîmă se refugiază în amintire, care se situează în afara timpului şi care înseamnă oprirea duratei.

E firesc ca o memorie ce înmagazinează mituri să se descarce sub formă de parabole şi de legende. De aici şi caracterul extraordinar al povestirilor. Unele reiau obsesii mai vechi ale lui Mircea Eliade. Astfel, există şi în acest roman personaje iniţiate, înzestrate cu puteri oculte. Este cazul tătarului Abdul, personaj care aminteşte de ghicitorul în pietre. Acesta nu este numai un iniţiat, ci şi un iniţiator. Abdul este cel care îi învaţă pe copiii de pe Strada Mîntuleasa să descopere drumul către „celălalt tărîm" ghidîndu-se după nişte „semne" sacre. Asemenea „semne" constituie dovada cea mai sigură a apartenenţei unui spaţiu la o cu totul altă realitate decît cea istorică. Înarmaţi cu un baston şi cu un fel de desagă — adevărate unelte magice — băieţii încearcă să decodifice în geografia Bucureştiului desacralizat calea de trecere către un tărîm situat în afară de timp. Este

o încercare deosebit de grea, o adevărată **probă a labirintului,** căci elementele sacrului se află camuflate în profanul cotidian.

Înarmaţi cu învăţătura tătarului Abdul, băieţii de pe strada Mîntuleasa reuşesc să descopere trecerea către ceea ce se numeşte simbolic **celălalt mal.** Această trecere ia forma pivniţei, a grotei: „După cîte am înţeles eu (mărturiseşte învăţătorul Fărîmă, martorul creditabil al lumii mitice), secretul era cam ăsta: că dac-or găsi vreodată o pivniţă părăsită, plină cu apă, să caute nu ştiu ce fel de semne, şi dacă găsesc semnele toate, să ştie că pivniţa aceea e loc vrăjit, că pe-acolo se poate trece pe tărîmul celălalt". Grota, caverna, reprezintă prin excelenţă locuri de comunicare, praguri ce separă două lumi distincte, dar le şi leagă. Intrînd în cavernă, copiii pătrund într-un spaţiu sacru, situat în afară de timp. Ei au revelaţia unei lumi subpămîntene, asemănătoare cu cea a basmelor, care exercită o extraordinară atracţie asupra celui ce reuşeşte s-o perceapă. Mircea Eliade ne prezintă aici una din numeroasele sale imagini paradisiace, care, de data aceasta, ia forma unei peşteri de diamant în care ard parcă mii de făclii: „Lixandru a sărit cel dintîi în apă, cu capul în jos, şi a tot stat aşa sub apă cîteva minute. Iar cînd a ieşit, era alb la faţă şi tremura de frig; şi le-a spus: «Dacă mai rămîneam puţin, nu mă mai vedeaţi. Apoi a adăugat: Dar să ştiţi că e frumos, e ca în basme». Apoi a sărit şi Darvari, tot cu capul în jos, dar a ieşit numaidecît, şi-i clănţăneau dinţii. «Eu mă cobor mîine, că acum e tîrziu», le-a spus. Apoi au sărit încă doi băieţi, Aldea şi cu Ionescu. Primul ştia să înoate pe sub apă, şi a rămas mult. Celalt, Ionescu, ieşise repede aproape îngheţat. Aldea, care ştia bine să înoate, s-a ridicat de mai multe ori deasupra apei şi le-a strigat: «N-o mai găsesc! O găsisem adineaori, şi acum a pierit, s-a ascuns din nou. Era ca o lumină mare de tot...» S-a mai dat o dată la fund, a mai rămas cîtva timp, apoi a ieşit, descurajat. «Era ca o peşteră de diamant, le-a spus, şi luminată de parcă ardeau o mie de făclii...»". Fragmentul este relevant deoarece oferă un model privind textul eliadesc, un text construit pe mai multe etaje, unde fabula epică ascunde semnificaţii mult mai adînci şi unde aluziile rostite parcă

numai cu jumătate de gură trimit la adevăratele tainițe ale narațiunii.

Se pare că obsesia lumii de sub pămînt e mult mai veche, ea apărînd cu cîteva secole mai devreme și la Iorgu Calomfirescu, unul din proprietarii domeniului pe care se va înălța strada Mîntuleasa. Povestea lui reprezintă un alt nucleu epic din relatarea discontinuă a învățătorului, relatare ce preia forma unui joc de **puzzle** unde fragmentele decupate în mod neregulat nu ajung decît cu dificultate la locurile lor pentru a recompune imaginea întregului. Există însă și un risc al pătrunderii în acest spațiu, căci — așa cum am constatat deja și în **Podul** — revenirea devine imposibilă. Sensul adevărat al lumii situate în grotă ni se dezvăluie prin intermediul visului. Înotul în Dunăre împotriva curentului, pînă la izvor, și pătrunderea într-o cavernă situată sub pămînt echivalează cu reîntoarcerea la origini, cu regăsirea sacrului. Tot prin vis — ce are darul de a explica taina — aflăm că această lume se găsește încă pe vremea „Vechiului Testament", adică în afară de cursul obișnuit al istoriei. Putem distinge astfel în romanul lui Mircea Eliade trei nivele temporale, ce corespund cu trei grade de manifestare a sacrului. Primul nivel îl constituie lumea sacralității depline, lume situată într-un timp „tare", semnificativ. Cel de-al doilea se referă la o lume care mai crede în mituri și în legende. Este epoca în care trăiesc copiii de pe strada Mîntuleasa și de care-și aduce aminte Zaharia Fărîmă. În sfîrșit, al treilea nivel temporal se referă la o societate complet desacralizată, îndreptată către valorile științei, ale rațiunii pragmatice. Aceste nivele temporale constituie trepte dintr-un lung proces de dispariție a sacrului, proces ce se explică prin îndepărtarea de efectul magic al originilor.

După cum am putut constata, Zaharia Fărîmă este înzestrat cu o memorie fabuloasă. El este copleșit de amintiri, dar nu-și poate controla torentul imaginației. Învățătorul are un talent înnăscut, un extraordinar „har" de povestitor, care se dezvăluie pe neașteptate atunci cînd i se cere să povestească. Îi lipsește însă stăpînirea de sine, cenzura ce l-ar putea transforma într-un mare scriitor prin simpla ordonare a materialului narativ. Haosul povestirilor, caracterul lor labirintic face ca peste cîteva zile să nu mai știe ce a povestit și ce nu. Furat de vraja

propriilor sale povestiri, naratorul cade în capcana întinsă celorlalți, reluînd din perspective inedite întîmplări rostite deja anterior, ceea ce sporește și mai mult supoziția anchetatorilor că Zaharia Fărîmă ascunde o taină și că confuzia pe care o întreține este deliberată. Pe de altă parte, faptul că învățătorul nu vrea să povestească numai consecințele întîmplărilor (prezentul), ci și cauzele care le-au provocat — ceea ce necesită întoarcerea în timp —, încurcă și mai mult firele unei narațiuni rostite fără nici un scenariu prestabilit. Soluția întrevăzută de către anchetatori constă în exprimarea în scris a relatărilor și, după cîteva exerciții zilnice, în învățător se trezește creatorul, artistul. Pentru a evita confuzia, acesta începe să lucreze în mod științific, adică să întocmească un plan al evenimentelor pe care urmează să le prezinte. Cu toate acestea, caracterul complex și insolit al întîmplărilor nu permite clarificarea lor definitivă, încurcîndu-l pe scriitorul lipsit de experiența redactării.

„Decameronul" magic al învățătorului este alcătuit dintr-o suită de povestiri independente care, așezate cap la cap, dobîndesc un sens totalizator, constituindu-se în Marea Poveste. Am vorbit deja de Abdul, personaj ce își cîștigă existența — aidoma unuia din eroii lui Vasile Voiculescu din povestirea **Iubire magică** — exercitîndu-și puterile oculte. O altă întîmplare extraordinară este cea cu săgeata care nu recade pe pămînt, pătrunzînd într-o altă ordine spațio-temporală. Ca și pasărea măiastră a lui Brâncuși, ea devine un simbol al ascensiunii, anunțînd, pe de o parte, trecerea apropiată a unuia dintre copii pe tărîmul celălalt prin grota de diamant și demonstrînd, pe de altă parte, însăși existența acestei lumi.

Există apoi situații cînd, interesați exclusiv de detaliile unei relatări, anchetatorii îi cer învățătorului să detalieze un anumit eveniment. În felul acesta aflăm lucruri interesante despre Oana și familia ei, asupra căreia plutește un blestem cumplit. Este vorba de o reactualizare a blestemului Atrizilor, ceea ce apropie și mai mult evenimentele narate de mit. Chiar și înfățișarea exterioară a Oanei vorbește despre apartenența ei la o altă lume. După Eugen Simion, „anormalitatea ei este semnul unei biologii sacre"[1]. Ca făptură homerică ce face parte dintr-o

---

[1] Op. cit., p. 161.

rasă de giganți, Oana formează o ultimă reminiscență a unei lumi apuse. Despre originea ei mitică ne vorbește și faptul că se închină la lună, simbol arhaic al vieții și al fertilității. Acest Venus blond este replica feminină a macratropului din povestirea **Un om mare** care, prin înseși dimensiunile sale, reușește să se integreze în sacralitatea cosmică și să descifreze tainele universului. O altă trimitere la mitologie o constituie repetarea incestului cu taurul fabulos.

Ca și în orice operă a lui Mircea Eliade, nu pot să lipsească nici din acest microroman referirile la Eminescu. Oana, care pozează pentru o sculptură intitulată „Nașterea lui Venus", ne amintește de Ieronim, eroul nuvelei **Cezara**. Acesta pozează la rîndul său gol pentru un tablou intitulat „Căderea îngerilor". Poetul nostru național devine un adevărat laitmotiv al literaturii lui Mircea Eliade, și aceasta nu numai pentru geniul creației sale, ci și pentru faptul că el se transformă într-un simbol al **patriei**, adică al unui ținut mitic, paradisiac. În acest sens, nici strada Mîntuleasa nu mai constituie un spațiu obișnuit din geografia Bucureștiului, ci se metamorfozează în tărîmul mitic al copilăriei.

După cum am mai arătat, romanul poate fi considerat ca o suită de povestiri independente, dar care se leagă între ele prin faptul că reprezintă fragmente, trepte din aceeași „istorie" mai vastă. O asemenea treaptă este și povestirea despre Marina, eroină care face parte dintr-o tipologie fabuloasă mai cuprinzătoare a operei lui Mircea Eliade. Aceste personaje posedă importante forțe oculte și fac parte din categoria inițiaților, una din atributele lor fundamentale constînd în faptul că devin adevărați **stăpîni ai timpului.** Cu unii dintre ei ne-am întîlnit deja în narațiunile comentate anterior, iar alții vor acapara centrul interesului în paginile care urmează.

Motivul fantastic al femeii a cărei frumusețe dispare odată cu venirea zorilor a fost remarcabil exploatat în literatura română de scriitori precum Vasile Voiculescu sau Ștefan Bănulescu. Mircea Eliade îl reia dar îl și îmbogățește, Marina avînd o extraordinară capacitate de metamorfoză. Tinerețea ei nu dispare definitiv în zori căci, posedînd o serie de puteri magice, ea reușește să preia orice vîrstă dorește, după bunul ei plac. În acest context, actul ei de identitate arată vîrsta la care ar fi

trebuit să ajungă prin intermediul legilor distructive ale duratei, adică o virtualitate. Bătrînețea nu constituie în cazul acestei Persefone moderne decît un artificiu. Grație puterilor sale oculte, Marina poate să preia, în mod arbitrar, înfățișarea pe care ar fi avut-o la șaizeci de ani, trăind ca orice om obișnuit sub influența corozivă a timpului. Pentru ea însă „marea trecere" se oprește într-un moment de viabilitate maximă, ceea ce echivalează cu o vîrstă cuprinsă între douăzeci și douăzeci și cinci de ani.

Seria povestirilor extraordinare rostite de către Zaharia Fărîmă ia sfîrșit fără să ni se ofere o cheie prin intermediul căreia să putem ajunge la clarificarea definitivă a misterelor. Pînă și dispariția neobișnuită a unora dintre personajele care ar putea întări veridicitatea lumii evocate de bătrînul institutor nu face altceva decît să sporească o taină ce rămîne de nepătruns. Romanul se încheie cu imaginea „bătrînului" care, în confruntarea sa cu universul desacralizat al anchetatorilor, își păstrează misterele. Cu toate acestea, nici finalul nu este scutit de surprize. Înainte de toate, trebuie să reținem ideea repetabilității, sugerată prin reluarea cadrului ce ne-a întîmpinat la începutul relatării. Pe strada încinsă de razele soarelui de vară reapare bătrînul învățător Zaharia Fărîmă care, tot în jurul orei două, se pregătește febril pentru o nouă întîlnire extrem de importantă. Ceea ce mai aflăm din replicile pline de aluzii ale personajelor demonstrează că repetiția nu este identică. Suspectat în continuare deoarece este singurul care „știe o sumă de lucruri", Zaharia Fărîmă se preface (?) că nu îl recunoaște pe unul din agenții care se recomandă drept fostul său elev, Borza I. Vasile: „Parcă mi-aduc aminte. Dar, mă întreb, o fi adevărat?..." Se dezice învățătorul de universul imaginar pe care l-a creat pentru a inventa o nouă mitologie sau totul nu a fost decît o halucinație provocată de căldura toridă a zilei de vară? Răspunsul exact e greu de dat. Fapt cert însă, pretextul reintrării lui Zaharia Fărîmă în labirint nu îl mai formează Borza I. Vasile. Poate un alt elev...

Am insistat atît de mult asupra acestui personaj deoarece există asemănări importante între Mircea Eliade **omul** și bătrînul Zaharia Fărîmă. După cum am văzut, învățătorul este cel care are „harul" de a opri timpul

în loc prin intermediul **memoriei**. A-și aduce aminte înseamnă la Zaharia Fărîmă a sustrage de sub legile distructive ale duratei un trecut condamnat la dispariție prin **uitare**. Aceeași tentativă desperată de a nega uitarea se poate observa și la Mircea Eliade. „Prezentul trecutului este memoria" afirmă și Aurelius Augustinus[1], subliniind ideea că amintirea are capacitatea miraculoasă de a sustrage uitării întîmplările petrecute. Rolul pe care îl joacă la Zaharia Fărîmă **memoria** echivalează la Mircea Eliade cu **jurnalul**. Ținerea unui jurnal este o încercare de a opri timpul în loc, de a-l împietri prin intermediul cîtorva fraze. Însemnările zilnice constituie o memorie „in nuce", niște „semne" capabile să reactualizeze oricînd un timp considerat pierdut, ireversibil. În felul acesta, se poate ajunge — cel puțin în parte — la salvarea trecutului prin fixarea anumitor imagini, gînduri sau idei însemnînd crîmpeie sustrase legilor implacabile ale duratei. Timpul în concepția lui Mircea Eliade înseamnă de fapt destin, dar efortul de a se sustrage duratei nu reprezintă altceva decît o tentativă de revoltă împotriva unei ursite feroce.

Una dintre ultimele culegeri antume de proză scurtă publicate de către Mircea Eliade în limba franceză reunește cinci nuvele dintre care, la data apariției, inedită cititorului român, era doar ultima, cea care, de altfel, conferă și titlul volumului. Este vorba de narațiunea intitulată **La umbra unui crin**[2], scrisă în 1982 și inclusă în volum abia trei ani mai tîrziu. Scenariul epic al relatării pare să repete întocmai convenția folosită în microromanul **Pe strada Mîntuleasa**..., ceea ce justifică aserțiunea lui Eugen Simion potrivit căreia „există nu numai o circulație a miturilor, dar și o circulație a tipurilor în narațiunile lui Eliade"[3]. Asemenea învățătorului Zaharia

---

[1] Aurelius Augustinus, **Confesiuni**, în **Materia, spațiul, timpul în istoria filozofiei**, vol. I, Ed. Minerva, col. „Biblioteca pentru toți", București, 1982, p. 206.

[2] Mircea Eliade, **À l'ombre d'une fleur de lys**..., nouvelles, traduit du roumain par Alain Paruit, „n r f", Ed. Gallimard, 1985. După 1989, Mircea Handoca începe valorificarea impresionantei moșteniri literare a marelui scriitor. Proza scurtă a fost grupată în vol. Eliade, Mircea, **Nuvele inedite**, Ediție îngrijită și cuvînt înainte de Mircea Handoca, Editura Rum-Irina, București, 1991.

[3] Simion, Eugen, **Sfidarea retoricii. Jurnal german**, ed. cit., p. 164.

Fărîmă, Ionel Postăvaru, un alt căutător de semnificații, dorește să își reactualizeze amintirile din timpul școlii, motiv pentru care își vizitează după o tăcere de 48 de ani un fost coleg de liceu, pe Enache Mărgărit. Relatarea se va găsi, prin urmare, sub semnul memoriei, prin intermediul căreia se încearcă recuperarea timpului pierdut, întoarcerea la vîrsta mitică a adolescenței. Spre deosebire de Ionel Postăvaru care, asemenea învățătorului Fărîmă, este înzestrat cu o memorie fabuloasă, fostul său coleg suferă de o misterioasă amnezie, redeșteptarea trecutului nefiind întotdeauna facilă. Postăvaru își aduce aminte de detalii de mult uitate de către Mărgărit și pentru a reactiva memoria celuilalt el trebuie să se folosească de diferite stratageme. Personajul preia înfățișarea unui mesager în măsură să reactualizeze trecutul, capabil să ridice un pod simbolic peste golul iscat de la ultima lor întîlnire.

Situîndu-se din punct de vedere artistic sub nivelul atins de narațiunea **Pe strada Mîntuleasa...**, una din capodoperele scriitorului, nuvela **La umbra unui crin**, deși scrisă la un interval de un deceniu și jumătate, pare un exercițiu în vederea unui proiect epic mai amplu care, în mod paradoxal, a apărut mai devreme. Situarea sub semnul memoriei și rezonanțele titlului amintesc de Marcel Proust și de unul din volumele ciclului **În căutarea timpului pierdut**, romanul **La umbra fetelor în floare.**

Narațiunea este labirintică, cauze exterioare perturbînd mereu liniaritatea relatării. Căldura excesivă — Postăvaru își șterge continuu fruntea îmbrobodită de sudoare —, oboseala provocată de căutarea îndelungată a noului domiciliu al lui Enache Mărgărit și criza de timp datorată faptului că gazda așteaptă un nou oaspete constituie tot atîtea motive care fragmentează narațiunea. Trecerea la adevărata problematică a nuvelei are loc cu o anumită dificultate, ceea ce va produce o dezvoltare concentrică (sau în spirală) a subiectului. În realitate, Ionel Postăvaru nu este preocupat atît de rememorarea anilor de școală — un pretext pentru a-l putea întîlni pe Enache Mărgărit —, cît mai ales de semnificațiile profunde ale unei expresii auzite în martie 1939 — adevărat laitmotiv al nuvelei — la ultima sa întîlnire cu fostul coleg de liceu. O frază interceptată accidental în timpul conversației aprinse purtate de Mărgărit cu un necunoscut

în fața librăriei „Cartea Românească“ marchează întregul destin al lui Postăvaru. Transformat în mod neașteptat în martorul unei dispute, acesta va fi profund impresionat de cuvintele rostite de prietenul lui Mărgărit: „Dar m-a impresionat profund ce-a spus. N-am auzit niciodată așa ceva. Vreau să spun, cuvintele acelea, mai precis concepția filosofică, sau poate chiar mistică, pe care a exprimat-o așa, dintr-o dată, fără ca nimic s-o fi pregătit...“ Problema constă în faptul că, deși oferă detalii deosebit de precise despre misteriosul necunoscut (gesturi vestimentație, vîrstă, subiectul conversației), Postăvaru nu poate preciza identitatea acestuia, iar colegul său, care nu a remarcat la vremea respectivă subtilitatea afirmației, suferă de o amnezie accentuată. Postăvaru se transformă în personajul-martor al întîmplării, el fiind cel ce înregistrează cu o mai mare exactitate faptele chiar decît protagoniștii „activi“ ai întîmplărilor. Amînînd mereu acordarea răspunsurilor decisive, Mircea Eliade menține treaz tot timpul interesul cititorilor săi, această savantă tehnică a amînării și a aluziilor ducînd la o apropiere labirintică de multrîvnitul centru al semnificațiilor. Principiul acumulării prin intermediul pașilor mici lărgește permanent sfera sugestiilor, fără ca vreodată să se ofere o cheie universal-valabilă în măsură să deschidă toate tainițele relatării. Acest lucru nu trebuie să ne intrige deoarece polisemia ține de însăși esența fantasticului. Solicitat de către Mărgărit să se împace cu prietenul lor comun, misteriosul necunoscut oferă un răspuns ce marchează întregul destin al lui Ionel Postăvaru, explicînd și titlul nuvelei: „O să mă împac cu el la umbra unui crin, în Paradis!“ Revelația inițială datorată conținutului metafizic și mitologic al acestei replici se transformă într-o adevărată obsesie. Ori de cîte ori s-a găsit într-un moment dificil al existenței sale, Ionel Postăvaru și-a adus aminte de straniul personaj și de răspunsul său. Dincolo de ingeniozitatea de care dă dovadă în investigația sa, Postăvaru nu demonstrează numai faptul că are o memorie fabuloasă, dar că este și un excelent povestitor. Ceea ce continuă să îl intreseze chiar și după atîția ani este dacă cei doi s-au împăcat într-adevăr și dacă, eventual, mai trăiesc.

Firele narațiunii se complică odată cu sosirea oaspetelui așteptat, Eftimie. Din acest moment problematica

nuvelei se îndepărtează de scenariul microromanului **Pe strada Mîntuleasa...**, accentul deplasîndu-se înspre artificiul fantastic. Narațiunea este reluată din perspectiva noului venit, producîndu-se o adevărată dereglare a timpului și a semnificațiilor. Aceasta pentru că, deși abia a sosit, Eftimie vorbește altfel, **dar despre același lucru**, ca și cum ar fi participat și el la dialog sau, cel puțin, ar fi ascultat la ușă. Personajul susține că expresia obsedantă a fost rostită de către unul din profesorii Liceului „Sfîntul Sava", înainte de 1939. Lucrurile se complică și mai mult pe măsură ce fiecare din cele trei personaje se tranformă rînd pe rînd în povestitori, reflectînd problemele din puncte de vedere care se suprapun doar parțial. Relatarea lui Eftimie trezește în sfîrșit memoria lui Mărgărit, care reușește să îi identifice pe cei doi necunoscuți ce s-au certat dintr-un fleac. Povestea acestora este refăcută în mod indirect și, în ciuda senzaționalului aparent, ceea ce urmează seamănă foarte mult cu cele relatate în romanul **Noaptea de Sînziene** și într-o serie de nuvele precum **Podul, Secretul doctorului Honigberger, Un om mare** sau **În curte la Dionis.** Este vorba de posibilitatea abolirii timpului istoric, instrumentul cu care se realizează trecerea fiind de data aceasta **camionul.** Pentru ca naratorul lui Mircea Eliade să fie cît mai creditabil, elementul de senzație atribuit lui Valentin Iconaru (un alt personaj straniu, evocat de către Eftimie) este confruntat cu opiniile unui om de știință, matematicianul și expertul în statistică Iliescu. Prin intermediul celor două personaje, prozatorul opune două perspective diferite asupra realității. În ciuda vîrstei sale destul de fragede, Valentin Iconaru (nume simbolic) este un inițiat care, asemenea lui Cucoaneș, eroul narațiunii **Un om mare,** încearcă să regăsească comuniunea primordială cu natura. Integrarea în Cosmos presupune un proces prealabil de instruire, echivalent cu decodificarea marilor taine ale plantelor și animalelor. Lui Iconaru i se opune spiritul pragmatic al inginerului, savant ce refuză perspectiva mitologică asupra universului. Într-un asemenea context, expresia „la umbra unui crin" dobîndește evidente semnificații metaforice, transpunînd narațiunea în sferele mitologiei. Pentru a demonstra adevărul teoriei sale — posibilitatea trecerii dintr-o sferă a realului în alta —, Valentin Ico-

naru recurge la un experiment prin care se verifică pe viu faptul că, într-adevăr, — după miezul nopții **anumite** camioane **dispar** — de îndată ce fac turnanta de la un anumit kilometru. Mai exact, aceste misterioase mijloace de transport își schimbă itinerarul, drumul lor trecînd printr-un „ținut neutru", altă formulă cu încărcătură metaforică.

Protagoniștii reuniți în locuința lui Mărgărit decodifică semnificațiile în mod treptat, atît din confesiunile lor succesive, cît și din informațiile pe care le primesc periodic de la Iliescu. În felul acesta, unele personaje nu apar în mod direct în narațiune, ci trăiesc numai din evocările celorlalți. Atunci cînd relatarea pare să ajungă într-un punct mort, soluția este sugerată telefonic de către inginer care, convins de adevărul experimentului întreprins de către Valentin Iconaru, se pregătește de marea plecare, dar care ține încă legătura cu locuința lui Mărgărit. Observăm că opiniile lui Iconaru nu sînt exprimate niciodată în mod direct, ci întotdeauna prin intermediul unor mediatori, ceea ce îngreunează dialogul și produce receptarea fragmentară a mesajului. Motivul trebuie căutat în faptul că, în urma accesului la taine, între personaje apare o ruptură ontologică marcată prin imposibilitatea comunicării. Inginerul Iliescu, cel care a încercat să explice mitul pe cale științifică afirmînd că dispariția autocamioanelor ascunde un secret militar, se vede obligat să recunoască adevărul celor spuse de către Iconaru, devenind, astfel, mesagerul fostului său secretar. Potrivit acestor explicații, misterioasele camioane ce se fac nevăzute imediat după miezul nopții (oră cînd cerurile se deschid și transcendentul devine accesibil) ar constitui niște instrumente de comunicare, niște ipostaze moderne ale mitologicei Arce a lui Noe.

Finalul nuvelei rămîne deschis, deoarece pînă și aparentele coincidențe care au provocat reunirea personajelor în locuința lui Mărgărit sub auspiciile aceleiași sintagme obsedante pot constitui niște „semne". Este un posibil punct de plecare, dar rămîne incert ceea ce va urma, așteptîndu-se noi repere care, deocamdată, întîrzie să se concretizeze. Însuși telefonul la care nu răspunde nimeni sugerează o interpretare plurivocă, marcînd fie

depăşirea profanului, fie imposibilitatea comunicării, adică inaccesibilitatea sacrului.

Parcurgînd narațiunile lui Mircea Eliade, cititorul rămîne surprins de faptul că, de la un moment dat, scriitorul se repetă și aceasta în ciuda extraordinarei diversităţi a situaţiilor în care acţionează nişte personaje aparţinînd unei tipologii destul de variate. Pentru a ilustra aserţiunea de mai sus e **suficient** să ne gîndim la cele două creații discutate, **Pe strada Mîntuleasa** ... și **La umbra unui crin**, care, deși scrise la intervale destul de mari de timp, în numeroase privințe se suprapun. Impresia de **déjà vu** se ratorează reluării obsedante a unor idei care l-au frămîntat pe prozator pe tot parcursul existenței sale, ducînd și la elaborarea cunoscutei sale teorii despre fantastic. Fenomenul are consecințe importante și asupra interpretării operei deoarece, analizînd o proză de idei în care principalele argumente ale dezbaterii migrează de la o narațiune la alta, devine aproape inevitabil ca și interpretul să cadă uneori în capcana repetițiilor.

CĂUTĂTORII PARADISULUI PIERDUT

Unul din aspectele esențiale dezbătute în opera fantastică a lui Mircea Eliade — esențial deoarece facilitează în cel mai înalt grad speculația metafizică — este, după cum am mai văzut, acela al **timpului**, privit sub două laturi. Prima semnifică **identificarea lui cu istoria**, cu trecerea ireversibilă către neant. Acest timp înseamnă o limitare a existenței umane, un drum încet, dar sigur, către moarte. Cea de a doua ar marca, dimpotrivă, **abolirea oricăror limite**, trecerea într-un timp sacru, în care degradarea își încetează acțiunea malefică. Ar fi vorba, prin urmare, de intrarea într-un fel de prezent continuu, care neagă devenirea și în care existența nu se mai îndreaptă înspre neant.

De cele mai multe ori, ieșirea din Istorie se confundă în proza lui Mircea Eliade cu găsirea unui spațiu paradisiac, situat în afară de timp. Astfel se întîmplă și în narațiunea **Șarpele**, în care asistăm la o re-creare a insulei lui Euthanasius. Filozofia indiană, ocultismul și practicile yoga îi permit lui Zerlendi, eroul nuvelei **Secretul doctorului Honigberger**, să ajungă în țara făgăduinței, Shambala. „Un om mare" află tainele universului integrîndu-se în cosmos prin intermediul unei boli ciudate, macrantropia. În sfîrșit, copiii de pe strada Mîntuleasa găsesc drumul către „tărîmul celălalt" ghidîndu-se după niște „semne" sacre.

Deja prin titlul său, romanul **Noaptea de Sînziene** (ediția românească Paris, 1971) ne duce cu gîndul la credințele populare. Este vorba de acel mit legat de seara zilei de 23 iunie, dată la care natura este în culmea forțelor sale germinative; momentul este crucial, căci după Sînziene „se întoarce crîngul (a se înțelege **crugul**, n.n.) cerului spre iarnă", „toate plantele dau îndărăt, nu mai cresc", „se micșorează zilele", „iarba în-

cepe a se usca"[1]. Noaptea de sînziene reprezintă deci un fel de loc geometric al tuturor posibilităților, ora la care cerurile se deschid, permițînd ieșirea din timp, accesul către un spațiu paradisiac, marcat tocmai prin încheierea ciclului germinativ. Romanul pornește de la o supoziție, a cărei valabilitate nu se va verifica decît în final: „Unii spun că în noaptea aceasta, exact la miezul nopții, se deschid cerurile. Nu prea înțeleg cum s-ar putea deschide, dar așa se spune: că în noaptea de Sînziene se deschid cerurile. Dar probabil că se deschid numai pentru cei care știu cum să le privească..." De altfel, mitul solstițiului îl urmărește pe scriitor încă din momentul redactării romanului de debut, **Isabel și apele diavolului** (unul din capitolele cărții se intitulează **Visul unei nopți de vară**), noaptea de sînziene facilitînd — potrivit concepției populare — miracolul regenerării, al dobîndirii tinereții veșnice.

Un alt aspect important se referă la **durata** desfășurării romanului: din 1936 pînă în 1948, așadar timp de 12 ani, 12 fiind simbolul Marelui an cosmic la sfîrșitul căruia se reinstaurează haosul inițial și devine posibilă trecerea în afara timpului. Pentru a evita atingerea unor dimensiuni excesive, ele singure în măsură să acopere o acțiune ce se derulează pe parcursul a 12 ani, scriitorul adoptă o tehnică narativă verificată deja în **Huliganii**, aceea a concentrării excesive a scenelor, asumîndu-și chiar riscul tratării superficiale a unor probleme „esențiale". Sub stratul mitic și cel filozofic se poate întrezări și intenția lui Mircea Eliade de a oferi cititorilor săi o replică la celebrul roman al lui Tolstoi, **Război și pace**, ceea ce explică includerea unor experiențe autentice trăite în timpul celui de-al doilea război mondial. Aspirația către fresca socială — prezentă doar în măsura în care orice roman constituie o reflectare a realității — rămîne din fericire doar o intenție deoarece ar fi eșuat, aproape sigur, în fața strălucirii marelui model. Ceea ce îl interesează însă pe romancier nu este atît copia fidelă a realității, ci destinul personajelor sale și diferitele concepții despre timp pe care acestea le încarnează: timpul fantastic, psihologic și cel istoric. Toate acestea fac ca

---

[1] Adrian Fochi, **Datini și eresuri populare la sfîrșitul secolului al XIX-lea**, Editura Minerva, București, 1976, pp. 316—320.

romanul să ne apară în final ca produsul „concilierii" a două tendințe, cea a romanului de tip balzacian cu înclinația firească a scriitorului pentru fantastic. Informațiile din **Jurnal** privind geneza cărții pot fi întregite cu confesiunile din **Memorii.** Iată, de exemplu, cîteva interesante notații privind ideea circularității, a „eternei reîntoarceri": „Subiectul m-a urmărit multă vreme. Mi-am adus din nou aminte de el în iunie 1949, la Paris, cînd am început să scriu **Noaptea de Sînziene.** Fără îndoială, mă pasiona încă de pe atunci, cînd abia împlinisem 27 de ani, misterul recuperării „timpului pierdut", speranța că totul poate fi salvat dacă știm să începem viața **ab initio.** Și poate credința aceasta în posibilitatea de a „renaște" printr-o întoarcere „la începuturi" mi-a îngăduit, cîțiva ani mai tîrziu, să înțeleg caracteristica esențială a omului societăților arhaice și tradiționale, pe care am analizat-o în **Le Mythe de l'éternel retour**"[1].

Mircea Eliade aduce în prim-plan drama spirituală a omului superior, confruntat cu iminența neantului. Spre deosebire de omul religios pentru care moartea nu reprezintă o stingere definitivă, ci echivalează cu trecerea într-o altă modalitate de existență, acesta are conștiința istoricității sale, ceea ce explică și starea de angoasă cauzată de sentimentul fragilității ființei. Aceasta apare din neant, duce o existență limitată în timp și se întoarce în neant. Ca urmare, se încearcă depășirea condiției umane perisabile prin **abolirea istoriei,** considerată ca o succesiune de evenimente desfășurate linear și avînd un caracter ireversibil. Imaginea timpului care roade nemilos existența, anihilînd-o în final, este întruchipată de un cariu: „E un cariu. Ceasornicul Morții, îi spun unii. Și într-adevăr este un ceasornic al morții. Numai bătăile lui îmi revelează Timpul-Moarte, timpul în care trăim noi oamenii, atunci cînd spunem că trăim, că sîntem vii".

Deasupra noastră pîndește deci nemilos ochiul neînduplecat al unui ceasornic fabulos ce înghite totul, fiecare clipă reprezentînd un pas în direcția morții. În aceste condiții, eroul cărții își pune problema ieșirii de sub Teroarea Istoriei. Este posibilă ieșirea din timp? Și dacă da, prin ce mijloace? Acestea sînt întrebările la

---

[1] Mircea Eliade, **Memorii I,** pp. 317—318.

care încearcă să răspundă Ștefan Viziru, personajul-martor al cărții, romanul fiind o tentativă de a găsi o soluție finală. De aici numeroasele oscilații ale eroului, ce se vede confruntat cu diverse concepții despre timp și, mai ales, cu istoria, care încearcă să-i zădărnicească aspirațiile. Dar problema timpului-destin nu îl frămîntă numai pe Ștefan Viziru, ci pe toți protagoniștii romanului. Sergiu Al-George, unul dintre comentatorii avizați ai operei lui Mircea Eliade, întreprinde chiar o ierarhizare a personajelor în funcție de atitudinea lor față de timp: „Cheia relațiilor formale ce există între diversele personaje se găsește în ceea ce autorul numește «diferitele concepții ale timpului» pe care și le asumă personajele principale. Există o evidentă ierarhizare a personajelor în funcție de atitudinea lor în fața Timpului sau mai degrabă, să spunem în fața Istoriei și a Destinului. Pe cînd Vadastra este străin de orice tentativă filozofică, Partenie se dedă unor speculații de pur «experiențialism», calificîndu-se el însuși de «raționalist incapabil de a gusta miturile». Biriș este un teoretician al destinului, fără să reușească în a transcende istoria decît numai prin acceptarea martiriului său. Bibicescu, concepînd Destinul ca un timp comprimat în opera de artă, se limitează la «catharsis»-ul acesteia și nu reușește să exorcizeze Istoria, sucombînd în fața angoaselor care-i vor aduce sfîrșitul"[1].

Din acest „labirint al timpului" se desprinde figura centrală a lui Ștefan Viziru, a cărui experiență devine simbolică pentru condiția omului contemporan, preocupat în mod constant de depășirea propriilor sale limite. Personajul face parte din familia acelora care, deși trăiesc în plin secol XX, cred în puterea magiei și a mitului. Lumea este — pentru ei — plină de miracole și de „semne" sacre, însă este necesară o îndelungată inițiere pentru a le putea deosebi de elementele profanului. Aceste „semne" constituie un ghid către o lume a esențelor, cu condiția să poată fi descifrate. Există însă grade diferite ale inițierii. Față de Suren Bose sau de ghicitorul în pietre, adevărați stăpîni ai timpului, Ștefan Viziru nu

---

[1] Sergiu Al-George, **Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească**, Editura Eminescu, București, 1981, p. 213.

este decît un căutător de răspunsuri, iar aventura lui echivalează cu o succesiune de probe de tip inițiatic.

Întregul roman este o confruntare a Eroului cu Istoria, și anume cu aspectul ei cel mai grav, războiul, cataclism de dimensiuni cosmice, capabil să distrugă totul și să schimbe oamenii. În aceste condiții, dorința de a ieși din timp se limitează la o falsă evadare de sub constrîngerile evenimentelor. Pînă cînd transcenderea definitivă a timpului istoric este imposibilă, eroul lui Eliade încearcă o pseudo-mîntuire, o evaziune de moment **în** și **prin** lectură sau pictură. Unica posibilitate pentru Ștefan Viziru se concretizează acum în faptul că reușește să smulgă zilnic cîteva ore istoriei, timp în care se sustrage evenimentelor, orice s-ar întîmpla în acele clipe. Această evaziune temporară are însă un rol regenerator prin dobîndirea unui sentiment de libertate față de determinismul istoric, ajutînd la înfruntarea catastrofei. Este vorba de cucerirea unei libertăți minime, pentru a se putea acționa mai tîrziu.

De fapt, arta constituie o modalitate specifică omului modern de a ieși din timpul istoric, prin integrarea într-un alt timp, cel al operei de artă, non-istoric și el ca și cel mitic. Dacă pe ecranul unui cinematograf acțiunea filmului poate dura ani de zile, același interval pentru spectatori e redus doar la cîteva ore. În artă asistăm la un fenomen de concentrare a timpului, teoretizat de unul din personajele cărții, actorul Bibicescu. Problema esențială a vieții este deci găsirea unui drum capabil să-l scoată pe om din procesul devenirii, al trecerii. Căutarea trebuie începută cît mai curînd, pentru a avea la dispoziție răgazul necesar marilor revelații.

Soluția definitivă pare să fie găsită de un om care a învățat să învingă timpul. Numele lui este Anisie și face parte din categoria inițiaților. Studii de muzică, teologie, matematică, fizică și biologie îi conferă puterea spirituală de a găsi răspuns la tainele lumii. Acest om reușește să se sustragă timpului istoric, linear și ireversibil, integrîndu-se în marele circuit cosmic. Natura este cea care nu moare niciodată, cea care are puterea de a se regenera în fiecare an. Ea trăiește ciclic, acest lucru conferindu-i o existență veșnică. Ori, tocmai aceste legi ale „eternei întoarceri“ sînt descoperite de către Anisie. Integrîndu-se în marele circuit cosmic, inepuizabil

şi revitalizator, îşi însuşeşte şi el această uimitoare capacitate de metamorfoză, păstrîndu-şi astfel tinereţea. Vizitele lui Ştefan Viziru la Sighişoara reprezintă nişte etape ale iniţierii sale. Al **treilea** drum al său, în care Anisie ar fi trebuit să dea răspunsurile definitive, este însă făcut în zadar, căci paradisul terestru al acestuia este devastat de istorie. Rămîne, totuşi, interesantă concepţia lui despre evoluţia lumii. Anisie vede istoria ca o suită de cicluri cosmice, fiecărui ciclu corespunzîndu-i o mitologie proprie. Războiul, element distrugător de civilizaţii, este un fel de reîntoarcere a lumii în haos, după care se va naşte o nouă umanitate. Lumea aceasta, întîlnită la începutul fiecărui ciclu cosmic, este una creatoare de mituri, care se opune umanităţii creatoare de istorie şi care, după cum spune Mircea Eliade, „nu trăieşte ca noi în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate..." Cataclismului istoric îi corespunde şi un declin mitic căci, prin intermediul folclorului, asistăm la un adevărat „amurg al zeilor". Un Dumnezeu bătrîn şi bolnav, asemenea zeului Pan, coboară pe pămînt avînd nevoie de ajutorul unui om creat de el — împăratul Anisie — pentru a ajunge la spaţiul simbolic al „stînei". O dată cu divinitatea, se destramă şi lumea pe care aceasta a creat-o. Totul se aseamănă cu boala Regelui Pescar, iar regenerarea lumii se realizează prin sosirea unui erou mesianic, capabil să pună „întrebarea justă" care revitalizează nu numai omul, ci întregul univers. În acest context, întrebarea „E departe stîna?" devine o metaforă a întregii cărţi. Ea este şi o materializare a întrebării juste, dar şi o concentrare a tuturor problemelor pe care şi le pune Ştefan Viziru. **Stîna** reprezintă un spaţiu simbolic, paradisiac, situat în afară de timp, prin urmare nesupus distrugerii, asemenea „satului idee" întîlnit la Lucian Blaga. Folclorul, credinţele populare oferă deci o posibilitate de a explica **magic** determinismul istoric. Conştient de solidaritatea dintre om şi univers, personajul se va simţi la un moment dat răspunzător pentru tot ce se întîmplă în Cosmos, aceasta pentru că nu a fost în stare să pună întrebarea justă şi să-şi găsească echilibrul interior, fapt ce se răsfrînge negativ asupra întregului univers.

Credinţa în nemurirea sufletului i-a fost dată omului ca să-i pară mai uşoară existenţa în Timp. A accepta

însă timpul înseamnă a fi robit morții. Conștiința eternității spiritului are deci aceeași funcție ca lacrima în poezia lui Blaga: de a atenua suferințele omului decăzut. Personajul lui Eliade dorește mai mult, aspiră la reintegrarea condiției primordiale, în care omului îi este accesibilă eternitatea. În acest sens, Ștefan Viziru are în copilărie revelația existenței pe pămînt a unui spațiu privilegiat, paradisiac, inaccesibil celor neinițiați. Este vorba de pătrunderea lui în camera Sambô, o ipostază a insulei lui Euthanasius, unde trăiește „într-o continuă, inexplicabilă fericire". Descrierea se bazează pe transcrierea unei experiențe autentice, trăită de Mircea Eliade pe vremea copilăriei în casa părintească din Rîmnic. Pătrunzînd în taină în camera de oaspeți inaccesibilă copiilor, el asistă, în mod neașteptat, la dezvăluirea unui mister: „Dar, de data aceasta, am găsit-o descuiată și, tot de-a bușilea, am pătruns înăuntru. În clipa următoare, emoția m-a țintuit locului. Parcă aș fi intrat într-un palat din basme: storurile erau lăsate și perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aș fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaș de strugure. Nu știu cît timp am rămas acolo, pe covor, respirînd anevoie. Cînd m-am deșteptat, am început să înaintez cu grijă pe covor, ocolind mobilele, privind cu nesaț măsuțele și etajerele pe care se aflau așezate fel de fel de statuete, ghiocuri, sticluțe de cristal, cutiuțe de argint, privind mai ales oglinzile mari, venețiene, în ale căror ape adînci și clare mă regăseam altfel, mai crescut, mai frumos, parcă eu însumi înnobilat de lumina aceea ajunsă acolo dintr-o altă lume"[1]. Evocînd această cameră, prozatorul ne înfățișează o experiență care vine parcă să demonstreze posibilitatea pătrunderii într-un spațiu și într-un timp calitativ diferite de cele ale existenței cotidiene. Copilul din romanul **Noaptea de Sînziene** repetă însă păcatul originar și, astfel, i se interzice intrarea în paradisul terestru. De atunci rămîne cu nostalgia acestui spațiu privilegiat, pe care încearcă să-l regăsească la vîrsta maturității.

Inițiatul are capacitatea spirituală de a decodifica „semnele" ce i se fac, de a reacționa la apropierea sacrului. Astfel se întîmplă atît în fața camerei Sambô, cît

---

[1] Mircea Eliade, **Memorii I**, p. 9.

și în momentul în care Ștefan Viziru o vede pentru prima oară pe Ileana. Mașina care ar fi trebuit să dispară în Noaptea de Sînziene, secretul doamnei Zissu, atracția față de destinul lui Spiridon Vădastra nu reprezintă numai niște simple obsesii, ci constituie niște „semne" care, odată descifrate, îl ajută pe erou să descopere stîna. Totul se dezleagă de la sine, lumea apare în toată simplitatea ei după ce se dezvăluie misterul d-nei Zissu, revelație ce echivalează cu găsirea „întrebării juste". Aceasta este cheia ce deschide intrarea într-o nouă cameră Sambô în care Ștefan va pătrunde alături de Ileana.

Structura circulară a romanului ajută la rezolvarea conflictului, permițînd revenirea la planul inițial într-un moment în care eroul și-a desăvîrșit inițierea. Începutul celui de-al doilea ciclu adeverește ceea ce nu era la început decît o simplă supoziție, puterea magică a Nopții de Sînziene. La miezul nopții cerurile se deschid, iar eroii sînt uniți pentru totdeauna prin moarte. Tot prin moarte se realizează și eternizarea sentimentului paradisiac resimțit. La fel se întîmplă cu soldatul din piesa actorului Bibicescu, care-și citește la nesfîrșit scrisoarea: „Pentru că el murind, ieșise din Timp și nu mai putea împlini o acțiune care necesită scurgerea Timpului. Așa că într-un anumit fel, era condamnat să citească la infinit aceeași scrisoare, fără să poată ajunge vreodată la ultimul cuvînt..."

Traducînd profundele neliniști existențiale ale autorului, problema abolirii timpului istoric reprezintă o preocupare permanentă căreia i se subordonează aproape întreaga literatură fantastică a lui Mircea Eliade, romanul **Noaptea de Sînziene** devenind magistrala teoretizare a acestui deziderat.

Tot sub semnul căutării unor „ieșiri" se situează și narațiunea intitulată **Secretul doctorului Honigberger** (1940). Dacă în opere ca **Nopți la Serampore** sau **Ghicitor în pietre** scriitorul pune problema unor personaje inițiate, în **Secretul doctorului Honigberger** Mircea Eliade descrie tocmai procesul prin care se ajunge la dobîndirea înțelepciunii, căutarea echivalînd aici cu însuși fenomenul inițierii. Cunoașterea tainelor este strîns legată de problema timpului căci, prin intermediul practicilor yoga, devine posibilă ieșirea din contingență. Fiind vorba de o creație literară și nu de o operă cu caracter științific,

scriitorul își îngăduie mai multă libertate în interpretarea doctrinei atribuite lui Patanjali. Astfel, textul său conține o serie de „indiscreții" ce nu ar putea fi tolerate din partea unui cunoscător asupra căruia acționează interdicțiile tradiției indiene, care nu permite comunicarea decît între **neofit** și **inițiatorul** său **(guru)**. Narațiunea la forma confesiunii, cel care povestește fiind însuși autorul, în calitate de martor veridic al evenimentelor. Pentru a spori și mai mult autenticitatea faptelor, prozatorul include în relatare o serie de colaje din jurnalul intim al doctorului Zerlendi, prin dezbaterea cărora textul dobîndește un pronunțat caracter eseistic.

Pretextul acestei povestiri scrise în 1940 îl formează ancheta. Recent întors din India, personajul-narator este rugat de doamna Zerlendi să cerceteze misterioasa dispariție a soțului ei. Opțiunea este motivată prin faptul că, dincolo de profesiunea sa de medic, Zerlendi este și un excelent orientalist. Deși dorește să sugereze impresia unei autenticități totale, textul cuprinde de la început o serie de indicii privind faptul că scriitorul se îndepărtează de tratarea realistă a subiectului. Astfel, scrisoarea redactată într-un stil arhaic prin care naratorul este invitat să cerceteze o bibliotecă plină de rarități sau casa boierească a doamnei Zerlendi — scăpată ca prin miracol chiar în centrul Bucureștiului — formează argumente ce vorbesc despre un timp calitativ diferit. Portretul gazdei este asemănător decorului, constituind o mărturie vie privind apartenența ei la o lume arhaică: „Era o femeie care trecuse de cincizeci de ani, dar pe care anevoie ai fi putut-o uita dacă ai fi întîlnit-o măcar o singură dată. Nu îmbătrînea ca toată lumea această doamnă. Sau, poate, îmbătrînea asemenea femeilor din alte veacuri, înțelegînd, într-un chip tainic, că prin moarte se va apropia de marea iluminare a tuturor înțelesurilor, iar nu de sfîrșitul unei vieți pămîntene, de uscarea treptată a cărnii și topirea definitivă în pămînt".

Demersul naratorului seamănă cu cel al unui detectiv, interesul cititorului fiind acaparat de-a lungul investigației de faptul că fiecare personaj are o taină și/sau ascunde o poveste. Scriitorul recurge la reluarea periodică a scenariului epic, fără să putem vorbi însă de o suprapunere perfectă a planurilor narative. Încercînd să întocmească biografia doctorului Honigberger, Zerlendi

descoperă universul miraculos al Indiei, jurnalul său oglindind cu fidelitate atît etapele inițierii sale, cît și cele ale trecerii în misteriosul tărîm numit Shambala. Pe de altă parte, dacă enigma lui Honigberger este decodificată de către Zerlendi, taina acestuia din urmă este descifrată de către personajul-autor, care îi repetă experiența.

Ca pasionat cercetător al Orientului, Zerlendi poate fi considerat drept o nouă ipostază a lui Mircea Eliade. În felul acesta, construcția narațiunii devine mai mult decît curioasă deoarece avem de-a face cu un **eu** ce își contemplă munca anterioară. Cei doi savanți constituie o dedublare a aceluiași arhetip, o autooglindire de tip narcisiac. Refăcînd drumul parcurs de Zerlendi, naratorul se identifică cu el, dar și cu doctorul sas Honigberger. Ca într-o succesiune de oglinzi paralele, imaginea este reflectată de mai multe ori. Este vorba de o construcție în abis, în care același lucru se reia de trei ori, de fiecare dată însă mai aproape de locul unde se găsește observatorul.

Biblioteca miraculoasă a lui Zerlendi își apără cu strășnicie taina, toți cei care se apropie de ea fiind condamnați. Eliade reia, astfel, unul din motivele foarte răspîndite în proza fantastică, acela al locului blestemat. Potrivit concepției jupînesei, însuși doctorul Zerlendi cade victimă practicilor sale „necurate", căci „lucrurile acestea diavolești strică mintea".

Scopul inițierii este și aici transcenderea timpului istoric, ceea ce reclamă moartea ritualică urmată de renașterea simbolică într-un alt tip de existență, calitativ diferită de prima. Atributele existenței profane sînt rînd pe rînd depășite, abandonate, în favoarea unei lumi situate dincolo de devenire și de temporalitate. Importanța deosebită a lui Honigberger constă în faptul că prin experiența sa anterioară el dovedește că lucrurile acestea **pot fi înfăptuite**, devenind pentru cel care îl urmează un adevărat maestru spiritual. Inițierea lui Zerlendi cuprinde cîteva etape semnificative a căror descriere formează pentru Mircea Eliade un excelent prilej de a-și introduce cititorul în intimitatea tehnicilor yoga, doctrină ce își propune atingerea desăvîrșirii printr-o extraordinară disciplinare fizică și mentală:

1) Renunțarea la tutun, alcool, carne, cafea, ceai etc.,

adică la tot ce ar putea constitui o ispită sau un element impur.

2) Ritmarea respirației sau **pranayama**.

3) Trecerea de la conștiința stării de veghe la conștiința stării de somn. Este treapta în care organele de simț își pierd atributele, rolul lor fiind preluat de spirit.

4) Pătrunderea în așa-zisul cosmos sonor, în care obiectele își pierd forma, existînd doar sunetele și culorile.

5) Starea de catalepsie. Este stadiul în care Zerlendi poate descifra gîndurile oricui prin simpla concentrare a atenției. Acest nivel nu înseamnă încă dobîndirea eliberării totale: „Este o lume nouă, dar rămîne totuși o lume. Dacă te mulțumești s-o explorezi, fără să vrei s-o transcenzi — așa cum ai încercat să transcenzi lumea stărilor de veghe — e ca și cum învățînd o limbă nouă te-ai apuca să citești toate cărțile scrise în această limbă, renunțînd a mai învăța alte limbi".

6) Transcenderea condiției umane, ceea ce echivalează cu evadarea din timpul istoric. Este deocamdată doar o ieșire pur spirituală, corpul rămînînd într-o stare de moarte aparentă.

7) **Samyama** asupra propriului corp prin care yoghinul se face nevăzut celorlalți oameni. Potrivit învățăturilor lui Patanjali, **samyama** conține ultimele trei etape ale desăvîrșirii yoghice.

8) Pătrunderea în Shambala.

De la o anumită treaptă a cunoașterii dificultatea nu mai constă în părăsirea lumii obiective, ci în revenirea la universul tridimensional. Ieșirea din timp are drept scop găsirea mitologicei Shambala, ținut paradisiac situat într-un spațiu și într-un timp diferite de cele obiective. În mitologia indiană Shambala este un ținut înfloritor ce se întinde undeva în munții Himalaya, țară unde pot pătrunde — datorită inaccesibilității ei geografice — doar aceia care și-au desăvîrșit inițierea în tehnicile yoga. Principala caracteristică a acestui spațiu interzis profanilor este aceea că aici acțiunea timpului încetează, locuitorii lui fiind lipsiți, prin urmare, de vîrstă. Ecuația **Shambala = Agarttha = tărîmul nevăzut,** notată în jurnalul doctorului Zerlendi, concentrează în sine cheia întregului mister al narațiunii. Că nu este vorba de un ținut oarecare, precizat din punct de vedere geografic în

centrul Asiei, o dovedesc și „legendele indiene în legătură cu Agarttha, ca și cu acele «Insule albe» din mitologia buddhistă și brahmanică". Agarttha reprezintă și ea o lume mitică, subterană, avînd un rol deosebit în transmiterea marilor taine. Chiar și textele vorbesc de accesul în aceste „tărîmuri miraculoase" doar prin intermediul unor puteri supranaturale: „Toate mărturiile vorbesc despre «zborul» lui Buddha sau al altor inițiați către aceste tărîmuri ascunse ochilor profani. Or, lucrul acesta se știe, «zborul» înseamnă în limbajul simbolic și secret, capacitatea omului de a transcende lumea simțurilor și, deci, de a avea acces în lumile nevăzute".

Inițierea lui Zerlendi corespunde cu găsirea drumului ce duce în Shambala sau, altfel spus, cu redescoperirea sacrului. Dar iată cum este descris acest paradis regăsit: „Știu toate lucrurile acestea din lungile mele transe, cînd văd Shambala în toată măreția ei, văd minunea aceea verde între munții acoperiți cu zăpadă, casele acelea ciudate, oamenii aceia fără vîrstă, care-și vorbesc atît de puțin, deși își înțeleg atît de bine gîndurile. Dacă n-ar fi ei, care să se roage și să se gîndească pentru ceilalți toți, continentul întreg ar fi zguduit de atîtea forțe demoniace, pe care lumea le-a dezlănțuit de la Renaștere încoace". Ceea ce putem reține din acest fragment este faptul că locuitorii Shambalei sînt niște oameni „fără vîrstă". În momentul în care părăsește ordinea spațio-temporală profană, chiar și Zerlendi își lasă aici **ceasul**. Ieșind din timp și pătrunzînd într-o lume în care nu există această noțiune — sau ea există, dar altfel —, el nu mai are nevoie de un instrument care să măsoare durata. Un alt element care merită toată atenția se referă la puterea spirituală deosebită a oamenilor din Shambala. Ei mențin echilibrul cosmic prin rugăciuni și prin forța extraordinară a gîndirii, adică sînt încă în stare să pună „întrebarea justă" prin care se păstrează armonia în univers. Se prevede chiar o catastrofă, mereu amînată datorită acestor inițiați. Prin trimiterea la **Kaliyuga**, Mircea Eliade evocă felul în care tradiția indiană concepea ciclurile cosmice. Acestea erau împărțite în patru **yuga** sau vîrste cosmice, asemănătoare cu cele din mitologia greco-romană (vîrsta de aur, de argint, de aramă și de fier). Așa cum arată Heinrich Zimmer, tradiția hinduistă a împrumutat denumirea vîrstelor sale

„de la cele patru aruncări ale jocului de zaruri indian, **Krita, Treta, Dvapara** și **Kali**"[1]. Ca și în mitologia greco-latină, aceste denumiri sugerează însușirile perioadelor cosmice, numărul patru fiind un simbol al totalității. Și pentru că în tradiția indiană timpul este imaginat ca o roată ce se învîrtește la infinit, ca ultim ciclu, Kaliyuga este „vîrsta întunecată", epoca degradării morale și sociale, acestei reîntoarceri în haos urmîndu-i un nou ciclu cosmic. La această epocă trimite și Mircea Eliade în narațiunea sa, efectele „vîrstei întunecate" fiind contracarate de locuitorii din Shambala.

Dacă pînă în acest moment accentul a fost pus pe dimensiunea metafizică cu scopul de a demonstra posibilitatea abolirii timpului istoric, de acum înainte interesul povestirii se va concentra asupra artificiului pe care îl presupune orice operă fantastică. Acum începe jocul lui Eliade spre a-l induce în eroare pe cititorul pus să aleagă între mai multe soluții posibile. Revenind peste cîteva luni în strada S., naratorul nu mai este recunoscut de cei ai casei. Dispare chiar și faimoasa bibliotecă a lui Zerlendi, de parcă întreaga aventură s-ar reduce la trăirea iluzorie a unui vis. Modul aluziv prin care este sugerată adevărata explicație ne face să trecem ușor peste ea. Dar, negînd, autorul de fapt afirmă. Astfel, d-na Zerlendi l-a îndemnat pe scriitor să cerceteze biblioteca soțului ei fără să aibă încuviințarea doctorului, fapt sancționat imediat de către acesta: „Numai după ce am rătăcit multă vreme pe străzi și mi-am venit în fire, mi s-a părut că înțeleg tîlcul acestei uluitoare întîmplări. Dar n-am îndrăznit să-l mărturisesc nimănui, și nici în această povestire nu îl voi destăinui. Viața mea și așa a fost îndestul de încercată, în urma tainelor pe care d-na Zerlendi m-a îndemnat să le cercetez, fără să aibă dezlegarea doctorului..."

Această interpretare este reluată și nuanțată de însuși Mircea Eliade în discuțiile purtate cu Claude-Henri Rocquet[2]. Iat-o cum sună pe scurt: în mod obișnuit, jurnalul lui Zerlendi ar fi trebuit să constituie dovada si-

---

[1] Heinrich Zimmer, **Introducere în civilizația și arta indiană**, traducere de Sorin Mărculescu, introducere de Ion Frunzetti, Editura Meridiane, București, 1983, p. 81.

[2] Mircea Eliade, **L'Epreuve du labyrinthe**, pp. 60—62.

gură a realității unor experiențe yoghine. Din nefericire, acest document este descifrat de către un inițiat în tehnica yoga și în sanscrită și care, pe deasupra, este și scriitor. Ori, artistul ar putea fi tentat să povestească această întîmplare extraordinară, prin intermediul operei de artă marele secret riscînd să ajungă în posesia profanilor. Pentru a împiedica acest lucru, Zerlendi se întoarce și își transformă casa. Biblioteca dispare, iar familia pretinde că nu îl cunoaște pe narator. În felul acesta nu se mai poate verifica autenticitatea povestirii: casa, biblioteca, manuscrisele nu mai reprezintă decît dovezile unei fantezii literare.

În afară de diferitele confesiuni, sugestii interesante privind comportamentul lui Zerlendi ne poate oferi și un text mai vechi al lui Mircea Eliade, inclus în volumul **Insula lui Euthanasius.** Este vorba de studiul intitulat **Concepția libertății în gîndirea indiană,** unde autorul spune următoarele: „Drumul către libertate este acesta: a face contrariul decât ceea ce ne îndeamnă «viața», decât ceea ce este «înnăscut» în om, decât ceea ce ne silesc instinctele. Viața ne invită la o continuă «devenire» și agitație; trebuie să facem contrariul; să încercăm, în toate funcțiunile biologice și psiho-mentale, **oprirea pe loc**"[1]. În acest context, renunțarea lui Zerlendi la toate „ispitele" lumești încă în prima etapă a inițierii sale are drept scop oprirea devenirii. Mișcării, devenirii, transformării permanente personajul le opune imobilitatea, manifestată și prin controlul exercitat asupra respirației. Explicația fenomenului pare firească. Timpul înseamnă pentru om respirație, viața însăși fiind legată de ritmul respiratoriu. Nerespirînd sau încetinind mult acest proces, timpul nu mai poate acționa cu vechea intensitate asupra corpului omenesc. Narațiunea demonstrează o dată în plus faptul că prin soluțiile practice pe care le oferă ieșirii din determinismul istoric și prin concepția inedită despre libertate, India a constituit o experiență decisivă pentru viața și opera lui Mircea Eliade.

Tot sub semnul căutării se găsește și narațiunea **Șarpele** (1937). Este vorba de eterna tentativă de reiterare a cuplului originar, a împlinirii prin dragoste. Descîn-

---

[1] Mircea Eliade, **Concepția libertății în gândirea indiană,** în vol. **Insula lui Euthanasius,** ed. cit., pp. 69—84.

tecul situat în fruntea operei denotă sursa folclorică de la care pornește scriitorul și prefigurează întîmplările viitoare. În credințele populare șarpele este un animal cu puteri magice, din multiplele sale însușiri o importanță deosebită avînd stăpînirea exercitată asupra timpului, capacitatea de metamorfoză și transformarea în simbol erotic. Tot potrivit concepției populare, el poate deveni un mesager al dragostei, acționînd prin vrajă asupra fetei la care este trimis. În ciuda grabei cu care a fost redactat, micul roman ne apare și azi ca o scriere deosebit de complexă, ca una din creațiile cele mai reușite ale prozatorului. Avînd la dispoziție doar cincisprezece zile ca să își termine narațiunea promisă Editurii Ciornei pentru ca ea să apară cu ocazia Zilelor Cărții, Mircea Eliade începe o muncă istovitoare. Ziua lucrează la ediția operelor lui Hasdeu, iar noaptea redactează capitolele viitorului roman. Aproape incredibil avînd în vedere calitatea narațiunii, dar **Șarpele** este singura carte a prozatorului scrisă absolut fără nici un plan. Narațiunea „se face“ singură, ideile vin pe parcurs, totul este un produs al imaginației, deznodămîntul nu este cunoscut nici el dinainte și, surpriză, prima lectură a întregului dezvăluie o operă de excepție. Ba mai mult, scriitorul reușește să înfățișeze în cartea sa o atmosferă insolită, specifică literaturii fantastice.

Eroul central al romanului, Sergiu Andronic, este construit după moda timpului. Noua literatură a secolului XX aduce în prim plan imaginea mașinismului. Unei asemenea ambianțe îi corespunde un om sportiv, tînăr și plin de vigoare. Chiar și profesia lui Sergiu Andronic corespunde celor mai ridicate exigențe estetice ale epocii, căci aviația face parte din ocupațiile aduse de noul veac. Acest personaj, creionat parcă sub influența curentelor avangardiste, preia prin fascinația erotică pe care o exercită asupra femeilor simbolurile șarpelui. În acest sens, putem vorbi chiar de o suprapunere om-șarpe. Prezentă de la apriția personajului, vraja se manifestă în mod gradat, culminînd cu invocarea reptilei.

Avînd în vedere puterile magice ale lui Sergiu Andronic, putem afirma că zborul, în cazul lui, nu reprezintă doar o ocupație, ci constituie o posibilitate de a transcende condiția umană. Eroul însuși afirmă următoarele: „Simți că nu începi să trăiești decît sus. . .“

Gîndindu-ne la întreaga operă a lui Mircea Eliade, simbolistica zborului trimite la filozofia indiană, și anume la zborul lui Buddha către misterioasele „Insule albe". Această transcendere mitică se va repeta întocmai și în roman, și tot către o insulă situată în afară de timp.

Prima etapă a fascinației conștiente pe care o realizează Andronic asupra grupului are loc cu ocazia jocului din pădure. Totul se desfășoară sub patronajul ceasului, al timpului care trece: „Știi, e un fel de cursă prin pădure... Dar nu trebuie să-ți fie frică, și iarăși trebuie să nu te împiedici, să cazi. Altminteri trece minutul..." Jocul nu se reduce la un simplu divertisment, ci primește semnificații mult mai adînci. Funcția lui constă în eliberarea de sub rigida convenție socială, deschizîndu-se astfel cale liberă iubirii. Avînd conștiința ludicului, omul se schimbă, pătrunzînd într-o nouă realitate. Timidul inginer Stamate devine, astfel, îndrăzneț cu Lina, o femeie măritată, dar pe care nu o mai apasă constrîngerile sociale. Jocul eliberează de sub convenție pentru a proclama o nouă convenție, cu alte cuvinte restructurează viața. Totul nu se petrece însă decît atîta timp cît ține minutul. Eliberarea de sub convenție rămîne deci temporară, dictată de ceas, după care se revine la vechile relații.

Există o adevărată fascinație a nopții în proza lui Mircea Eliade. Fie că este vorba de poezia nopților de la Serampore, fie de magia celor petrecute în ținutul miraculos al patriei, întunericul aduce cu sine întotdeauna o puternică notă de mister. Această atracție a nopții reprezintă o reminiscență romantică, exploatată din plin de către scriitor. Sub imperiul întunericului, pădurea își dezvăluie sensul labirintic. Ea nu înseamnă numai mister, ci și o promisiune tainică, necunoscută. Sub imperiul jocului vrăjit al lui Andronic, pădurea se transformă într-un Eden al amorului: „Parcă întreaga pădure respira acum omenește, cald, carnal. Parcă năvăleau din toate părțile aburi de trup dezvelit, și în toate boschetele respirau perechi înlănțuite".

Punctul culminant al romanului îl reprezintă momentul invocării șarpelui. Acesta este artificiul suprem prin care Andronic își vrăjește compania. Pentru spiritul pragmatic al căpitanului Manuilă, ceremonialul premergător adevăratului spectacol se aseamănă cu o sca-

matorie, adică cu o variantă degradată a ritualului magic. Se menține însă o anumită ambiguitate, căci nu se știe dacă se pregătește ceva serios sau totul nu e decît continuarea jocului din pădure. Indiferent pentru care soluție optăm, există un moment avantajos vrăjilor, cînd omul are puteri nelimitate. Ritualul sau prestidigitația trebuie efectuate „cît mai e timp", spune Andronic. Momentul prielnic vine odată cu noaptea, atunci cînd se ivește luna pe cer. Sub imperiul întunericului rațiunea adoarme, iar neverosimilul devine certitudine. Spectatorii realizează în jurul lui Andronic un cerc magic în interiorul căruia el își desfășoară ritualul, experiența amintind de practicile oculte ale solomonarilor lui Vasile Voiculescu. După cum o demonstrează însuși Mircea Eliade în opera sa de erudiție, prin îndeplinirea unui ceremonial se iese din timpul istoric și se intră într-o nouă ordine temporală, una mitică. Chiar dacă nu este vorba decît de o simplă scamatorie, ieșirea din durata obișnuită are loc și atunci, fără ca prin aceasta să se poată realiza întoarcerea la timpul semnificativ al originilor. Părăsirea timpului istoric și revenirea la această ordine are loc prin rostirea unor formule oculte. Efectul vrăjii se aseamănă visului, dar dovada realității lui se probează prin intermediul văzului, ochiul fiind principalul organ prin care omul percepe „adevărurile" lumii, înconjurătoare.

Prin intermediul vrăjii are loc și un fenomen de dilatare a timpului. Ceea ce pe cadranul ceasului a însemnat o trecere de numai trei minute, în planul ritualului magic echivalează cu durata necesară întregului spectacol al invocării șarpelui. Chiar și „vrăjitorul" recunoaște că „asta se întîmplă întotdeauna; timpul trece mai încet în asemenea împrejurări..." Tot de încetinirea ritmului temporal obișnuit ne vorbește și revenirea la planul inițial. Parcă nimic nu s-ar fi întîmplat sau parcă vraja ar fi avut loc în afară de timp. Perturbate pentru cîteva clipe, gesturile se reiau în mod firesc, ca și cum nici nu ar fi fost tulburate. Andronic își cere cafeaua pusă la foc cu cîteva clipe înainte, iar în centrul discuțiilor revine condiția Dorinei. Aceasta constituie o dovadă în plus că întregul ritual a avut loc într-o altă ordine temporală, dar și pentru faptul că prin săvîrșirea unui ceremonial magic se iese din durata obișnuită. Por-

nind de la o realitate banală, Andronic dezvăluie camarazilor săi existența unui univers fantastic, camuflat sub aparențele cotidianului. Ca și cum realitatea imediată ar fi alcătuită din mai multe „straturi" paralele, îmblînzitorul de șerpi reușește să își proiecteze spectatorii într-o altă ordine temporală, făcîndu-i să ajungă la o înțelegere mai profundă a tainelor naturii.

Din ce în ce mai mult, accentul romanului este pus pe refacerea cuplului originar, căci apariția animalului biblic nu este întîmplătoare acolo unde se pregătește o nuntă. Ca întruchipare a fecundității, șarpele vine atras de către mireasă. Deosebirile constau în faptul că, dacă la început se proiectează o căsătorie terestră, cotidiană, aceasta are rolul să o anunțe pe cea supranaturală de mai tîrziu. Motivul nunții rămîne tot timpul în centrul interesului, prin substituirea treptată a perechii terestre cu cea mitică, primordială, prozatorul lăsînd cale liberă legendei.

Jocul început în pădure se răsfrînge, în mod simetric, și în vis. Femeile sînt dominate de imaginea lui Andronic — puterile lui oculte se explică prin faptul că a fost inițiat pe vremea copilăriei de niște țigani —, care pune stăpînire pe inconștientul lor. Vederea șarpelui trezește instinctul erotic, instinct dirijat magic către persoana vrăjitorului. Eliade realizează o fină analiză a universului oniric, cu toate obsesiile ce țîșnesc din inconștient. Începînd cu capitolul al XII-lea, lumea realității concrete este abolită, prozatorul întreprinzînd o incursiune în folclor prin intermediul visului Dorinei. În mod corespunzător acestor două nivele, romanul se desfășoară pe două planuri paralele: unul realist, obiectiv și altul oniric. Potrivit unei asemenea perspective bipolare, Andronic preia, la rîndul său, două înfățișări. Dacă în primul plan el este un sportsman inițiat, în cel de-al doilea se transformă într-un Făt-Frumos din poveste.

Prin pătrunderea în lumea visului se ajunge la o răsturnare a situațiilor existențiale; ceea ce este vis primește statutul realității și tot ce a fost realitate se consideră doar un vis. Întocmai ca în poveste există un consemn care, dacă este încălcat, se întîmplă o nenorocire. Ca fiul de împărat blestemat de o zînă malefică, șarpele nu mai poate redeveni om decît sub imperiul nopții. Fapt și mai grav, ar ajunge simpla rostire a numelui și

Dorina l-ar pierde, nemaiîntîlnindu-l timp de 9 ani. Pătrunzînd în universul basmului, eroina devine o Ileana Cosînzeana ce se pregătește pentru nuntă. Camera cu pereții zugrăviți în aur și cu tavanul rotunjit — simbol al perfecțiunii — ne amintește de grota de diamant din romanul **Pe strada Mîntuleasa...** și de misterioasa cameră Sambô din **Noaptea de Sînziene.** Pătrunzînd în lumea miraculoasă a basmului, Dorina intră și într-o nouă ordine temporală, ceea ce echivalează cu o renaștere. Această renaștere simbolică aduce cu sine pierderea memoriei, adică lipsa conștiinței originii dintr-o lume profană. În mod paradoxal, prezentul „a fost odată" și nu se mai întoarce, iar universul basmului în care ea a pătruns ia forma contemporaneității.

Legătura dintre cele două ființe provenind din lumi distincte — se repetă într-un fel situația din **Luceafărul** lui Eminescu — este făcută de un mesager avînd funcția de a arăta drumul. Eliade însuși mărturisește că ne introduce într-un univers de basm. Astfel, Dorina pătrunde într-un palat de sticlă în care „femeile erau îmbrăcate ca în celelalte vremuri, iar bărbații aveau haine cu fireturi, paloșe lungi, coifuri". Dificultatea drumului exprimă greutatea cu care pot comunica niște ființe aparținînd unor universuri diferite. Drumul ei mai constituie și un fel de coridor al tentației, o probă de tip inițiatic pe parcursul căreia niște personaje misterioase se adună pentru a o determina să renunțe, imaginea asemănîndu-se cu tablourile reprezentînd ispitirea sfîntului Anton. Adevăratul rol al gajului, prefigurat în jocul din pădure, ni se dezvăluie acum. El este un semn prin care se face alegerea: „Pe ea a ales-o. Ei i-a dat mărul de aur, semn că pe ea a ales-o mireasă". Experiența din vis se soldează cu un eșec, căci Dorina încalcă consemnul prin rostirea cuvîntului interzis. Visul are însă rolul de a prevesti întîmplările din planul realului, în felul acesta realizîndu-se și o fuziune perfectă între cele două niveluri.

Prin recrearea insulei lui Euthanasius, Mircea Eliade oferă în finalul romanului o replică la **Cezara** lui Eminescu. Accesul la asemenea tărîmuri miraculoase, situate în afară de curgerea timpului istoric, constituie una din marile obsesii ale prozatorului. În această nostalgie a paradisului pierdut istoricul religiilor vede dorința omu-

lui de a-și depăși umila sa condiție și de a regăsi condiția divină, a cărei principală caracteristică este nemurirea. Nimic nu-i lipsește descrierii lui Eliade. Sînt prezentate rînd pe rînd vegetația bogată, luxuriantă și animalele care cresc în voie. Andronic însuși calcă „vrăjit de singurătate“ în acest spațiu privilegiat, în care văzduhul se găsește și el în așteptarea unui miracol. Armonia perfectă și primăvara eternă constituie alte atribute ale unui ținut unde omul regăsește fericirea pierdută, iar senzațiile „lumești“ cum ar fi somnul sau frigul dispar definitiv.

Puterea regeneratoare a locului reiese din faptul că oboseala Dorinei piere de îndată ce pune piciorul pe insulă. Singurul sentiment care o stăpînește este „o stranie, amețitoare și nelămurită bucurie“. Totul se desfășoară ca și cum ar fi găsit o realitate ultimă, dumnezeiască: „Nici o durere, nici o taină, nici o sfială, ci numai o copleșitoare, amară bucurie a ființei ei adînci; ca și cum s-ar fi trezit cu un alt suflet, niciodată bănuit, și într-un alt trup, mai fericit, mai dumnezeiesc...

Cu fiecare pas pe care îl făcea în jurul insulei, parcă și mai puternic creștea în tainele ființei ei tăria aceea neștiută, care îi înflorea carnea și sîngele, schimbîndu-i răsuflarea, ritmul, mintea. Totul se putea întîmpla“.

Ceea ce constituia un element terifiant în timpul visului, devine acum ceva banal, lipsit de importanță. În acest sens, putem vorbi de rolul inițiatic al visului, care pregătește marea întîlnire, întîlnirea reală. Cei doi reactualizează starea de fericire edenică în spațiul miraculos al insulei. Unele componente ale visului se păstrează și în starea de veghe. Astfel, prin pătrunderea în insulă are loc pierderea memoriei, ceea ce semnifică renunțarea la existența anterioară. De asemenea, Andronic își păstrează statutul ambiguu. Din afirmația lui că nu se vor întîlni decît după apusul soarelui putem înțelege că el rămîne feciorul de împărat blestemat ce nu-și poate prelua înfățișarea omenească în timpul zilei. Tot de recrearea condiției primordiale ne vorbește și nuditatea paradisiacă a celor doi eroi. Analizînd opera lui Eminescu, Mircea Eliade afirmă că nuditatea eroilor din **Cezara** nu are nimic licențios. Dimpotrivă, ea înseamnă o reîntoarcere la primordial, o „desbrăcare de orice formă“. Multe din comentariile lui Eliade despre nuvela lui M.

Eminescu se potrivesc și pentru propria sa operă. Astfel, insula participă la o altă geografie, nu reală ci mitică, iar pătrunderea în această lume transcendentă nu poate avea loc decît prin întoarcerea la starea „adamică". Pe de altă parte, spontaneitatea gesturilor lasă să se întrevadă abolirea regulilor sociale, nostalgia stării de dinainte de păcatul originar, cînd omul nu avea încă conștiința binelui și a răului.

Despre renașterea la o nouă viață a celor doi eroi nu ne vorbește numai nuditatea lor ritualică, ci însuși finalul operei. Sfîrșitul romanului stă sub semnul zilei ce se naște, al soarelui ce se ridică pe cer. Acest răsărit echivalează cu descoperirea unor noi realități, mult mai adînci și mai semnificative. De altfel, creația exemplifică perfect teoria lui Mircea Eliade despre irecognoscibilitatea miracolului, a sacrului camuflat în profan. De aici decurge tehnica gradației, savant folosită de către prozator. Romanul ilustrează revelația gradată a elementului transcendent, ascuns în banalitatea cotidiană. Fără să o facă în mod conștient, Mircea Eliade dezvoltă pentru prima oară în **Șarpele** — sîntem în 1937 — o idee esențială atît pentru literatura cît și pentru operele sale filozofice, și anume aceea că, „aparent, „sacrul" nu se deosebește de „profan", că „fantasticul" se camuflează în „real", că Lumea este ceea ce se arată a fi și totodată un cifru. Aceeași dialectică — evident, în contextul unei fresce epice de mari proporții — susține și **Noaptea de Sînziene**, începută 12 ani mai tîrziu, în 1949: cu deosebirea că de data aceasta nu mai era vorba de semnificațiile profunde ale Cosmosului, ci de „cifrul" evenimentelor istorice. Tema camuflării „fantasticului" în cotidian se regăsește și în cîteva nuvele scrise mult mai tîrziu, bunăoară **La Țigănci** (1959) și **Podul** (1964). Într-un anumit sens, aș putea spune că tema acestuia constituie cheia de boltă a tuturor scrierilor mele de maturitate"[1].

Ceea ce caracterizează narațiunile analizate în acest capitol este dimensiunea lor metafizică. Căutarea — susținută de o adecvată teorie filozofică — devine o con-

---

[1] Mircea Eliade, **Memorii I**, p. 355.

stantă a personajelor frămîntate de problema timpului, privit ca o trecere ireversibilă, sau a celor care tind spre recrearea cuplului primordial. Artificiul fantastic, de nelipsit în acest gen de proză, se situează într-un plan secundar. Important nu este atît a-l deruta pe cititor, cît a oferi o bază teoretică adecvată unei probleme care altfel rămîne neverosimilă, cea a posibilității abolirii timpului istoric.

IEŞIREA DIN TIMP CA ARTIFICIU FANTASTIC

Tot sub constelaţia timpului se găsesc şi alte opere ale lui Mircea Eliade, cum ar fi **Un om mare, La ţigănci** sau **Douăsprezece mii de capete de vite.** Ceea ce reprezintă nota distinctivă a acestor naraţiuni în comparaţie cu cele analizate anterior este accentul mult mai mare pus pe artificiul fantastic. Am putea spune că în centrul atenţiei scriitorului se găseşte aproape exclusiv efectul pe care-l va produce creaţia sa asupra cititorului. De aici se ajunge la o savantă alternare a planurilor relatării, modernitatea acestor proze constînd în tehnica narativă utilizată. Se poate afirma că, faţă de operele discutate în capitolul precedent, asistăm la o adevărată răsturnare a centrului de interes. Deşi prezentă, căci ea se găseşte la baza unor astfel de naraţiuni, dimensiunea metafizică se menţine pe planul al doilea. În centrul atenţiei continuă să se găsească problema ieşirii din timp, dar ea nu mai constituie sursa unor meditaţii filozofice. Dimpotrivă, timpul reprezintă o posibilitate inepuizabilă de realizare a celor mai diverse artificii fantastice. Chiar dacă are loc în continuare, ieşirea de sub controlul duratei se efectuează accidental, fără a se căuta acest lucru în mod premeditat. Scenariul epic nu mai este construit pe tema căutării, ci pe cea a **confruntării** dintre un om mediocru şi o situaţie existenţială inedită, care-l depăşeşte şi căreia încearcă zadarnic să-i facă faţă.

Se pare că cel mai aproape de purul artificiu fantastic se găseşte nuvela **Douăsprezece mii de capete de vite** (1952), operă scrisă în maniera schiţelor lui Caragiale. Totul se bazează pe un joc al timpului. Ostentaţia cu care Iancu Gore, personajul central al naraţiunii, îşi caută mereu ceasul pare să sugereze aceeaşi idee. Evenimentele evoluează sub controlul acestui instrument obiectiv, implacabil. Totul se desfăşoară în aparenţă nor-

mal. Iancu Gore, un om de afaceri, intră într-o cîrciumă, discută cu cîrciumarul, apoi, deoarece începe o alarmă aeriană, se refugiază într-un adăpost. Elementele senzaționale încep să iasă la iveală abia atunci cînd se întoarce din nou la cîrciumă și află că, de fapt, alarma din cauza căreia s-a refugiat nu a avut loc. Tot acum ia cunoștință și de faptul că persoanele pe care le-a întîlnit în adăpostul antiaerian au murit într-un bombardament ce a avut loc **cu 40 de zile în urmă.** Deoarece, în mod normal, o experiență trăită constituie o experiență autentică, Iancu Gore încearcă să-i convingă și pe ceilalți de adevărul său. Faptele nu reușesc să-i demonstreze irealitatea evenimentelor la care a participat. Încercînd să își reconstituie itinerarul, personajul observă cu stupoare că adăpostul în care s-a refugiat în urmă cu cîteva minute nu mai există. În locul lui se ridică doar un morman de ruine, de cărămizi și de moloz. Singurul lucru la care Iancu Gore se poate gîndi în această situație absurdă este faptul că întreaga vină a aventurii sale neverosimile o poartă Păunescu, escrocul din cauza căruia acum nu poate fi la graniță, departe de bombardament, cu cele douăsprezece mii de capete de vite. Starea de spirit de care e cuprins personajul în confruntarea sa cu inexplicabilul este exteriorizată prin expresia: „Mama voastră de nebuni!" Nebunia de care îi învinuiește pe ceilalți i se potrivește însă, în primul rînd, lui.

Singura ipoteză logică ce ni se oferă pentru a explica aventura extraordinară a lui Iancu Gore este acceptarea posibiltății întoarcerii în timp. Nuvela repetă deci experiența personajelor din **Nopți la Serampore** sau cea a copilului din povestirea **Lipitoarea** de Vasile Voiculescu. Legile spațiului și ale timpului nu sînt imuabile, ci se dereglează periodic. Curios este faptul că negustorul de vite asistă numai la desfășurarea unor evenimente ce au avut loc cu 40 de zile în urmă. La o lectură atentă observăm că el nu este un participant activ, de aceea nici nu poate modifica nimic din ceea ce s-a întîmplat. Textul nuvelei ne demonstrează faptul că între Iancu Gore și ceilalți refugiați din adăpost nu are loc un dialog propriu-zis. El este cel care întreabă, dar nu primește niciodată răspuns. Personajul asistă în postură de pseudomartor la ultimele clipe din viața unor oameni uciși în timpul unui bombardament: „Dar parcă nimeni nu l-ar

fi ascultat. Îl priveau cu o neverosimilă indiferență, ca și cum n-ar fi fost acolo, lîngă ei".

Mircea Eliade se folosește de un joc subtil, care are menirea de a-l induce în eroare pe cititor. Uneori, s-ar părea că Iancu Gore reușește într-adevăr să intre în dialog cu celelalte persoane refugiate. Acest lucru nu constituie însă decît un artificiu, pentru că replicile aluzive nu îi sînt adresate lui, ci celorlalți, el nefiind prezent la desfășurarea **reală** a tragediei. Potrivirea insolită rezultă din subiectul comun dezbătut. Mircea Eliade recurge încă o dată la ingenioasa tehnică a creării unor universuri paralele care, uneori, se suprapun sau se substituie reciproc. Postura caragialiană în care se găsește Iancu Gore nu se datorează atît stupidității sale, cît faptului că dereglarea planurilor temporale o trăiește numai el. Ironia constă în faptul că personajul dorește mereu să sublinieze cine este el, aspiră să demonstreze faptul că nu este un om obișnuit, dar eforturile sale se soldează cu rezultate contrare așteptărilor: „Voi nu știți cine e Gore, le spuse de departe scoțîndu-și portmoneul. N-ați auzit de Iancu Gore, om de încredere și de viitor. . . Dar o să auziți, adăugă. O să auziți de Iancu Gore . . ." Una din cauzele „nebuniei" temporare care pune stăpînire pe personaj poate fi — și de această dată — căldura excesivă care perturbă reacțiile umane firești. Deși este abia începutul lui mai, „trotuarul dogorea ca în timpul verii". În asemenea condiții, rămășagul făcut cu un grup de muncitori de a-i duce pe strada Frumoasei nr. 74 și de a o arăta pe madam Popovici cu care s-a întîlnit în adăpost are puține șanse să fie cîștigat. Iancu Gore trăiește în mod involuntar o experiență neobișnuită, a cărei irealitate nu i-o poate însă proba nimeni.

Una din cele mai complexe narațiuni ale autorului **Nopților la Serampore** rămîne, fără îndoială, **La țigănci** (1959), nuvelă cu bogate rezonanțe mitologice. Cu toate acestea, dimensiunea filozofică de la care pornește autorul nu este prezentă la suprafața operei, ci se menține într-un plan îndepărtat (camuflat) al relatării. Accentul este pus pe prezentarea aventurilor extraordinare pe care le trăiește un mediocru profesor de pian care, asemenea lui Iancu Gore, se vede confruntat cu niște situații ce-i depășesc capacitatea de înțelegere.

Nuvela începe în maniera operelor tradiționaliste din

secolul al XIX-lea, prin descrierea unei realități cotidiene: o călătorie făcută în tramvai cu menționarea căldurii toride de vară și cu o discuție aparent lipsită de interes. La un moment dat se pomenește ca din întîmplare de țigănci, subiectul acaparînd pentru un timp conversația. În arșița zilei, grădina plină de nuci a țigăncilor pare un eden al plăcerilor, o tentație supremă situată în inima Bucureștiului toropit de zăpușeală. Căldura mare formează resortul unic al acțiunii. Fără această arșiță, Gavrilescu nu ar fi intrat niciodată „la țigănci", spațiu tabu pentru un om corect și „familist". Două elemente întîmplătoare — căldura și pierderea partiturilor — decid aventura bizară a personajului.

Dîndu-și seama că și-a uitat partiturile în strada Preoteselor, Gavrilescu coboară din tramvai și intenționează să o pornească îndărăt. De acum înainte totul se va petrece în contratimp. Din cauza căldurii, profesorul de pian nu mai rezistă să aștepte tramvaiul și se refugiază în singurul loc unde este prezentă umbra. Exact în momentul cînd ajunge în spațiul protector de sub copaci trece și tramvaiul ce ar fi putut împiedica experiența sa curioasă. De la bun început, Gavrilescu remarcă faptul că grădina țigăncilor alcătuiește un tărîm privilegiat, încărcat cu semnificații aparte: „La umbra nucilor îl întîmpină o neașteptată, nefirească răcoare și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zîmbind. Parcă s-ar fi aflat dintr-o dată într-o pădure, la munte. Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu iederă, și pe nesimțite îl cuprinse o infinită tristețe". Locul acesta sustras exceselor climaterice constituie un fel de paradis terestru, rămînerea eroului aici fiind condiționată de modul în care trece probele la care este supus.

Legătura dintre tărîmul profan din care vine profesorul de pian și cel mitic în care el pătrunde este mediată de una din „țigănci". Gavrilescu este ajutat să răzbată în noul spațiu deoarece el nu este un inițiat. Despre latențele deosebite ale locului ne mai putem da seama și din descrierea căsuței arhaice în care este primit Gavrilescu. Acesta este introdus într-o odaie cu o penumbră curioasă, de parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi, amănunte ce ne demonstrează că este vorba de o versiune a miraculoasei camere Sambô din

romanul **Noaptea de Sînziene.** Principala calitate a grădinii țigăncilor este situarea ei în afară de timp, fapt remarcat și de bătrîna care îl ia în primire pe profesorul de pian: „Nu e grabă, spuse bătrîna. Avem timp. Nu e nici trei..." În acest context ceasul devine un instrument inutil, ce se oprește într-un moment de perfecțiune a timpului, în jurul simbolicei cifre trei: „Atunci să știi că iar a stat ceasul, șopti bătrîna căzînd din nou pe gînduri". Bordeiul unde e introdus Gavrilescu după ce a plătit vama necesară constituie un loc în care, în multe societăți tradiționale, se desfășoară inițierea. Rolul lui se păstrează și în cazul personajului lui Mircea Eliade. Pătrunderea în bordei aduce cu sine regăsirea memoriei, face posibilă comunicarea cu trecutul. Revenirea memoriei echivalează cu o întoarcere în timp la vremea tinereții, a fericirii depline, cînd Gavrilescu o iubea pe Hildegard: „În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tînăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui".

Ca un adevărat anti-erou ce este, Gavrilescu nu ajunge și nici nu poate să ajungă vreodată un inițiat. În schimb își regăsește trecutul. Tot un asemenea spațiu privilegiat ca cel de la țigănci i-a perturbat destinul și în tinerețe. După douăzeci de ani de rătăcire își poate urma adevărata soartă alături de Hildegard, pe care o regăsește prin intermediul memoriei. În mod paradoxal, atît motivul pentru care viața lui Gavrilescu s-a schimbat, cît și cel pentru care are loc revenirea la adevăratul destin îl formează **căldura:** „— Acum știu — repetă el de mai multe ori, în șoaptă. Era tot așa ca acum, într-o vară. Hildegard plecase cu familia ei la Königsberg. Era teribil de cald. Locuiam în Charlottenburg, și ieșisem să mă plimb pe sub arbori. Erau arbori înalți, bătrîni, cu umbră deasă. Și era pustiu. Era prea cald. Nu îndrăznea nimeni să iasă din casă. Și acolo, sub arbori, am zărit o fată tînără, care plîngea cu hohote, plîngea cu obrazul ascuns în mîini". Căldura excesivă este cea care-l împinge pe Gavrilescu să se plimbe pe sub arbori. În felul acesta are loc întîlnirea cu Elsa, întîlnire ce-i va schimba întreaga viață. După douăzeci de ani, personajul pătrunde în ținutul miraculos al țigăncilor tot din cauza căldurii. O regăsește aici pe Hildegard, după ce într-o primă etapă își regăsește memoria.

În interiorul bordeiului are loc un ritual magic prin care se încearcă inițierea lui Gavrilescu și, astfel, accesul lui spre sacru. Inițierea ia forma unui joc în care personajul trebuie să ghicească într-un grup de trei fete țiganca. Ratînd toate încercările, Gavrilescu rămîne un ignorant, un necunoscător. Dimpotrivă, trecînd toate probele ar fi avut acces la tainele pe care le ascunde locul numit „la țigănci": „— Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cîntat și ți-am fi dănțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos". Exprimarea țigăncilor este ambiguă, dar lasă să se întrevadă faptul că procesul inițierii ar fi fost urmat de renașterea într-o existență de tip dionisiac. Graba lor manifestată în expresia „trece timpul, trece timpul" se referă la durata necesară inițierii. Dacă trece acest timp, conducerea lui Gavrilescu înspre sacru devine imposibilă. Nereușind să facă față cerințelor jocului, profesorul de pian este condamnat să rătăcească în incinta labirintică a bordeiului, ceea ce echivalează cu viața sa frustrată de orice semnificații profunde de pînă atunci.

Odată cu plecarea lui Gavrilescu de la țigănci începe artificiul fantastic propriu-zis, datorat interferenței unor perspective temporale paradoxale. Astfel, experiența de numai cîteva ore a profesorului de pian echivalează în planul realității obiective cu o trecere de 12 ani. Alte dovezi vin să sublinieze aceeași idee a dilatării timpului: tramvaiul s-a scumpit de 5 ani, bancnota cu care vrea să plătească s-a scos din circulație de un an. Profesorul nu mai poate intra în propria lui casă, în care trăiește de multă vreme altcineva. Chiar și vecina pe care o cheamă în ajutor a murit de 5 ani. De la un cîrciumar din apropiere află că l-a căutat poliția cîteva luni, dar fără succes. Rămasă singură, chiar și soția sa a vîndut tot și s-a întors în Germania, **cu 12 ani în urmă.** Tentativa lui Gavrilescu — aflat într-o ipostază identică cu Iancu Gore — de a demonstra că în dimineața acelei zile a stat încă de vorbă cu ea pare neconvingătoare, în ciuda cuvîntului de onoare pus în joc: „— Curios, șopti Gavrilescu, începînd să-și facă vînt cu pălăria. Și dacă eu ți-aș spune dumitale, dacă ți-aș spune că azi-dimineață, și-ți dau cuvîntul meu de onoare că nu exagerez, azi-dimineață am stat cu ea de vorbă... Ceva mai mult. La

prînz am mîncat împreună. Pot să-ți spun și ce-am mîncat..."

Revenind la spațiul atemporal al țigăncilor, Gavrilescu este recunoscut și se continuă în mod firesc evenimentele de după-amiază. Tot acum — sub auspiciile formulei „pentru a doua oară" — are loc și marea întîlnire cu Hildegard. Conduși de birjarul care amintește de miticul luntraș Charon (în tinerețe a fost dricar, ne sugerează textul nuvelei), cei doi îndrăgostiți se îndreaptă spre un spațiu simbolic numit „la pădure". Călătoria aceasta cu un evident rol inițiatic poate fi interpretată ca o trecere către moarte. Ea începe cu tranziția din starea de veghe sub imperiul visului, care poate fi considerat o prefigurare a morții. Această moarte simbolică echivalează — ca și în alte narațiuni ale lui Mircea Eliade — cu împlinirea destinului pînă atunci ratat alături de Hildegard sau, altfel spus, cu reiterarea cuplului mitic. Nu este lipsit de interes nici instrumentul cu ajutorul căruia are loc ieșirea din timpul istoric, **birja**, ceea ce ne trimite la mașina din romanul **Noaptea de Sînziene** și la camionul din nuvela **La umbra unui crin.**

Răspunzînd interpretărilor „imperfecte" oferite de critica literară pînă în acel moment, Mircea Eliade atrage atenția în jurnalul său asupra esenței nuvelei **La țigănci**[1]. Potrivit tălmăcirii autorului, valoarea narațiunii nu trebuie căutată în eventualele trimiteri cu caracter simbolic, în transformarea realității imediate prin intermediul unui cifru, ci în **crearea** — în sensul demiurgic al termenului — unui univers independent în geografia Bucureștiului anilor 1930—1940. Problema pe care trebuie să și-o pună un critic nu constă în descifrarea „simbolismului" nuvelei, ci în interpretarea noii realități pe care o dezvăluie aventura lui Gavrilescu. Nota lui Mircea Eliade atrage încă o dată atenția asupra marii sale obsesii care este posibilitatea ieșirii din timp. Crearea unor spații privilegiate, nesupuse legilor duratei, reprezintă replica optimistă a prozatorului la marile probleme pe care și le pune filozoful. Abolirea timpului devine posibilă, chiar dacă nu este vorba decît de o „evadare" într-un plan ireal, metafizic. Revolta titanică pe care o întreprinde scriitorul de literatură fantastică împotriva destinului

[1] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal** I, p. 550.

implacabil își găsește o alinare prin refugiul în lumea veșnic vie a spiritului. În aceasta constă și sensul mioritic al operei lui Mircea Eliade. Aflat sub amenințarea morții ca și ciobanul din celebra baladă datorită timpului ce se scurge implacabil, scriitorul încearcă să găsească soluții și le descoperă în posibilitatea transgresării duratei. Auzind de dramatismul evenimentelor care îl așteaptă, ciobanul se pregătește pentru **eventualitatea** morții. Deosebit de important este faptul că el nu intră în panică la vestea adusă de mioara năzdrăvană, ci are puterea spirituală de a răspunde în mod creator la acest verdict tragic al destinului. Cere să fie îngropat „aice pe-aproape", adică în mult îndrăgitul „picior de plai", „gură de rai", aproape de strungă pentru a fi mereu aproape de oile iubite. Răspunsul, creator prin excelență și prin aceasta asemănător cu procesul artistic, are loc prin asimilarea morții cu o nuntă, mai mult, cu o fantastică nuntă cosmică, prin care se va realiza integrarea omului în natură. Asemănările cu creația lui Mircea Eliade sînt izbitoare: elogiul frumuseților patriei, dorința integrării în natură, asumarea unui destin tragic sînt numai cîteva din elementele comune la care și scriitorul oferă un răspuns inventiv, creator. Deși se vede amenințat de timpul care trece necruțător, prozatorul se ridică deasupra evenimentelor, reușind să răspundă primejdiei pe planul imaginarului. Mai mult, soluțiile pe care le găsește la problema ieșirii din timp sînt tot atîtea victorii obținute în confruntarea cu destinul.

Nuvela **O fotografie veche de 14 ani** (1959) poate fi inclusă și ea în categoria narațiunilor în care timpul constituie principala modalitate de realizare a efectului fantastic. De altfel, aceasta este una din puținele creații ale prozatorului a cărei acțiune se desfășoară într-o țară străină și nu în ținutul miraculos al Patriei. Nuvela aduce cu sine o inversare a punctelor de vedere. Dacă în creații precum **Nopți la Serampore** sau **Maitreyi** India reprezintă un ținut exotic în stare să trezească prin ineditul ei interesul cititorului, în nuvela **O fotografie veche de 14 ani** această funcție este îndeplinită de tărîmul paradisiac al originilor. Privind lucrurile din perspectiva americanului, România constituie o regiune îndepărtată care fascinează prin aspectele ei neobișnuite, depărtarea conferindu-i o serie de rezonanțe mitice.

Narațiunea este alcătuită din două părți simetrice. Începutul ni-l prezintă pe Dumitru, un om simplu de la Dunăre, revenind la niște locuri cunoscute după o absență de patru ani. Numărul nu este ales la întîmplare. Cunoscînd valoarea mitologică a cifrelor, ne-am fi putut aștepta ca Mircea Eliade să-l facă pe eroul său să revină după 3 sau 7 ani. Fiind vorba însă de o biserică, personajul se întoarce după patru ani, număr simbolizînd infinitatea punctelor cardinale. Că alegerea nu se datorește hazardului ne-o dovedesc celelalte creații ale prozatorului. De exemplu, acțiunea **Nopții de Sînziene** ține 12 ani, 12 fiind simbolul marelui an cosmic. Deznodămîntul microromanului **Domnișoara Christina** are loc în a **treia noapte** a desfășurării evenimentelor, la **a treia** întîlnire dintre eroină și pictorul Egor. Ca să descopere nemțoaica, Gavrilescu este pus să numere **șapte** uși și să bată **de trei ori.** Este cunoscută apoi și valoarea deosebită pe care o reprezintă reluarea unui fenomen pentru a doua oară. Acest lucru echivalează cu abandonarea condiției umane obișnuite și cu renașterea simbolică în lumea spiritului, ca în narațiunea **Podul.** Biserica reprezintă un spațiu aparte în interiorul căruia mai poate avea loc comunicarea cu mitul, iar miracolul este la el acasă Iată de ce aventura extraordinară a lui Dumitru își poate găsi explicația firească în pătrunderea în acest ținut sacralizat.

Experiența inedită a personajului stă sub semnul hazardului. Dumitru are convingerea că vine să participe la un festival al Asociațiilor culturale baltice dar, în locul festivalului, asistă la extraordinarul spectacol dat de doctorul Martin, care „vorbea înflăcărat și sincer ca un profet..." Asemenea lui Parsifal, legendarul erou al epocii arthuriene pornit în căutarea Graalului, care are revelația miracolului datorită unei întîmplări, și Dumitru participă la manifestarea sacrului tot printr-un incident neprevăzut: a încurcat data de pe afiș **cu șapte zile,** întîrziere cu urmări semnificative.

De altfel, pînă și numele lăcașului sfînt în care pătrunde personajul este revelator. Biserica Mîntuirii constituie un loc al izbăvirilor, al salvării de boală. Asemenea cetății sfinte Meka, aici vin mii de pelerini pentru a găsi dezlegare de servituțiile condiției umane. Pînă și

rătăcitul Dumitru nu este altceva decît un pelerin ce străbate mii de kilometri pentru a cere dezrobirea soției sale de boală. În acest cadru cu însușiri deosebite își desfășoară activitatea profetică doctorul Martin, vestit savant și taumaturg. El este înfăptuitorul de miracole, asemănător în multe privințe cu Maestrul din celebrul roman al lui Bulgakov, **Maestrul și Margareta**. Diferă însă la cei doi eroi scopul pentru care este înfăptuită vraja. În opera scriitorului rus sîntem martorii unui joc ce poate fi considerat o satiră la adresa lăcomiei omenești. Totul se dovedește a fi o tragică scamatorie, un joc diavolesc, în ciuda aparentei seriozități sub care se desfășoară evenimentele. Nuvela lui Mircea Eliade nu mai are nevoie de un înveliș comic sub care să se ascundă miezul adînc al lucrurilor. Accentul nu este pus pe spectacolul exterior al realizării miracolelor — deși este prezent și acest aspect — ci pe relevarea ideii că astfel de lucruri pot fi înfăptuite în anumite situații deosebite. De altfel, prima parte a nuvelei vine să ilustreze exclamația eroului: „Mare e puterea lui Dumnezeu". Privind lucrurile din această perspectivă, nu ne mai surprinde existența unui personaj înzestrat cu puteri supranaturale. Trimiterile la mitologia creștină sînt destul de evidente, faptele doctorului Martin amintind de cele ale apostolilor. Bolnavi de orice fel sînt vindecați prin puterea cuvîntului și a gîndirii într-o ședință de magie creștină: „Venisem pentru festival, cînd, deodată, văd cum încep miracolele. Bolnavi de tot felul stăteau la rînd, care de care mai bolnav — bolnavi de inimă, de astmă, de reumatisme — și prin rugăciune și concentrare se vindecau unul după altul, se vindecau văzînd cu ochii".

Acest magician este capabil să distrugă boala prin intermediul puternicei sale forțe spirituale, ce ia forma unui foc purificator. „Miracolul secret" înfăptuit de doctor constă în vindecarea Theclăi de o boală de care nu au putut-o scăpa nici cei mai vestiți savanți. Pentru a săvîrși această minune e nevoie de un obiect al eroinei, adică de fotografia veche de zece ani. Sîntem martori în această narațiune la un caz tipic de magie prin contact. Acționînd asupra fotografiei, doctorul Martin acționează de fapt asupra bolnavei însăși, căci fotografia reprezintă o întruchipare fidelă a ei. Scriitorul exploatează aici credințele arhaice în magie, credințe potrivit cărora lucru-

rile care au fost cîndva în contact unele cu altele vor continua să acționeze unele asupra celorlalte și după ce contactul fizic dintre ele a dispărut. Din acest principiu magicianul deduce — după cum a demonstrat și James George Frazer în cunoscuta lucrare intitulată **Creanga de aur**[1] — că acțiunea lui asupra unei ființe va fi la fel de eficientă și dacă demersul său se îndreaptă numai asupra unui obiect cu care persoana respectivă a fost cîndva în contact. Mai mult, fotografia nu reprezintă un obiect oarecare, ci însăși întruchiparea miniaturalizată a posesorului ei.

Avînd loc din perspectiva a patru ani, al doilea moment al relatării vine parcă să contrazică cele expuse în prima parte. Aflăm acum că vestitul doctor Martin „nu era nici doctor în teologie și nici n-avea vreo putere taumaturgică". Mai mult, el se dovedește un șarlatan care încearcă să stoarcă bani de pe urma credinței pînă și de la copiii bolnavi. Această vină este cu atît mai mare cu cît copiii sînt niște simboluri ale inocenței, iar a lua ceea ce i se cuvine unei fete paralitice constituie un adevărat sacrilegiu. Chiar și numele personajului apare modificat în această parte — traducînd o schimbare a identității —, celebrul doctor Martin transformîndu-se în alcoolicul și insignifiantul Dugay, individ disprețuit pentru faptele sale necinstite. Spațiul în care personajul își duce existența arată decăderea sa fizică și morală. Ținutul sacralizat al Bisericii Mîntuirii este înlocuit cu barul „Three Hundred". Pînă și starea de extaz șamanic prin care devine posibilă înfăptuirea unor miracole este schimbată cu postura de beție alcoolică, degradantă și lipsită de orice putere spirituală. Dacă Dugay reprezintă prototipul decăzut al doctorului Martin, starea de euforie artificială provocată de influența alcoolului se opune farmecului cognitiv al vrăjitorului. Spre deosebire de băutură care paralizează și limitează cunoașterea umană, experiența șamanică îmbogățește posibilitățile omului de percepere a realității, permițînd accesul către o lume interzisă profanilor.

Într-o primă fază, eroul lui Eliade se găsește în pos-

---

[1] James George Frazer, **Creanga de aur**, vol. I, Editura Minerva, col. „Biblioteca pentru toți", București, 1980, traducere românească de Octavian Nistor, p. 30.

tura doctorului Martin, om cu capacități deosebite, în stare să o vindece și pe Thecla, soția lui Dumitru. Asistăm în felul acesta la un adevărat miracol, acela al vindecării de astmă prin intermediul unei fotografii vechi de zece ani. Explicațiile posibile par să ne îndrepte înspre telepatie sau într-o zonă aparținînd domeniului științifico-fantastic. Deși se găsește la o depărtare de două mii de leghe, Thecla este vindecată în mod miraculos de către acest personaj inițiat în tainele oculte. Nu este necesar decît un obiect asupra căruia să-și concentreze întreaga putere spirituală și, astfel, doctorul Martin reușește acolo unde timp de ani de zile zeci de medici au trebuit să se recunoască învinși. Este deosebit de important rolul pe care îl are fotografia. Asemenea unei oglinzi, ea are capacitatea de a reflecta în mod fidel imaginea cuiva. Mai mult, ea duce la împietrirea acestei imagini, ceea ce echivalează cu oprirea timpului. Tehnica fotografică constituie deci o modalitate de a ne sustrage de sub efectele malefice ale timpului, una din puținele mijloace prin care pot fi sfidate barierele condiției umane. La fel cum însemnările unui jurnal opresc trecerea prin forța evocatoare a cuvîntului, fotografia reprezintă — așa cum spune Sartre — o „ideogramă concentrată", adică un mijloc de a recrea trecutul condamnat la uitare prin intermediul semnelor imortalizate de către imagine.

Vindecarea de boală nu constituie însă decît începutul miracolului, deoarece soția lui Dumitru începe să preia înfățișarea avută cu zece ani înainte. În felul acesta, fotografia se transformă într-un arhetip după care va avea loc viitoarea metamorfoză. Cititorul devine martorul unei adevărate întoarceri în timp la o vîrstă a plenitudinilor, cînd Thecla nu era decît o copilă. Adevăratul miracol constă deci în recuperarea inocenței și a purității originare, totul realizîndu-se prin intermediul fotografiei.

Doctorul Martin (Dugay) comite însă un sacrilegiu ce aduce cu sine pierderea memoriei (adică accesul la sacralitate), la fel cum într-o epocă a originilor omul primordial a trebuit să părăsească paradisul pentru că și-a asumat o vină tragică. Schimbarea calității vieții aduce cu sine și o modificare a identității, doctorul Martin degradîndu-se în Dugay, adică într-un „om de nimic". Dar, asemenea lui Sisif, personajul încearcă — deși zadarnic — cucerirea absolutului. El caută o întoarcere la ori-

gini prin studiile de teologie. E o aspirație aproape inconștientă la vîrsta mitică, ce subliniază năzuința firească a omului spre starea primordială. S-ar părea la un moment dat că vom asista la o reîncarnare a doctorului Martin prin trezirea sa **a doua oară**, ceea ce ar echivala cu revenirea memoriei. Acest lucru nu se întîmplă totuși, căci după patru ani are loc o schimbare a lumii. Dacă înainte Dumnezeu era privit ca un creator de lumi, acum el este absent, se retrage definitiv, adică moare. Sîntem martori la declinul unei mitologii. Spre deosebire de prima parte a nuvelei unde ni se sugera posibilitatea înfăptuirii miracolelor, momentul următor vine să ilustreze teologia morții lui Dumnezeu. După actul creației, zeul creator se retrage, devenind astfel inabordabil, retragerea sa constituind o formă a non-existenței. Teza este a istoricului religiilor, dar ea a fost asimilată și de către scriitor, constituind elementul de legătură al operelor lui Mircea Eliade.

Repetînd păcatul originar, doctorul Martin pierde posibilitatea comunicării cu sacrul, decăzînd astfel din categoria inițiaților. Vina sa constă în folosirea capacităților sale extraordinare pentru satisfacerea unor mărunte interese personale și nu în favoarea umanității. Din acest moment începe decăderea personajului, închisoarea jucînd rolul unui purgatoriu nefast prin transpunerea lui Dugay din lumea sacralității depline în cea a banalității cotidiene. Nuvela poate fi reprezentată schematic printr-o linie descendentă ce marchează desacralizarea treptată a personajului, proces însoțit și de o schimbare a identității acestuia. Ruptura ontologică pe care o încearcă Dugay nu va fi, cu toate acestea totală, deoarece apariția lui Dumitru echivalează cu o tentativă de recuperare a memoriei. Sosirea neașteptată a „omului de la Dunăre" constituie o reluare a legăturii cu trecutul primordial, cu epoca originilor. Se întîmplă un fenomen ciudat. Cel care nu a fost decît un simplu spectator al înfăptuirii miracolelor de către faimosul doctor Martin devine, în noul univers al lui Dugay, un exponent al lumii sacralizate. În noua sa ipostază, Dumitru devine el însuși un înfăptuitor de miracole, pentru simplul motiv că celălalt neagă orice amestec în întinerirea Theclăi. Negînd orice intervenție în desfășurarea evenimentelor, Dugay aduce un argument serios în favoarea faptului că ele nu au avut

loc decît în imaginația lui Dumitru, acesta fiind unicul martor al întîmplărilor descrise. De altfel, curba ce marchează evoluția personajului urcă vertiginos. Cel ce nu a fost decît un om obișnuit devine în spațiul desacralizat al localului un mag asemănător doctorului Martin, cel de la începutul nuvelei. Prin apariția sa, Dumitru reintroduce sacrul în profan, refăcînd legăturile dintre o lume decăzută și universul originar al naturii. Finalul rămîne și de data aceasta ambiguu. Eliade nu își duce niciodată ipotezele pînă la capăt, nu oferă certitudini, ci rămîne întotdeauna în sfera sugestiilor, cel obligat să opteze pentru o soluție cît mai plauzibilă fiind însuși cititorul. După ce pe tot parcursul relatării am asistat la o substituire treptată a personajelor, replicile din epilog emit ipoteza unei noi răsturnări de situații, adică revenirea la premisele inițiale. Prin intermediul celor doi protagoniști ai relatării, Mircea Eliade marchează opoziția dintre două atitudini diferite în fața lumii. Astfel, Dugay ne apare ca un exponent al civilizației occidentale desacralizate, pe cînd Dumitru păstrează prin „primitivismul" său folcloric legăturile cu marile taine ale universului.

Prin tematica ei, narațiunea lui Mircea Eliade se apropie foarte mult de una din prozele lui Jorge Luis Borges, intitulată **Miracolul secret.** Nu este vorba atît de vindecarea de o boală ce părea incurabilă, cît de problema opririi timpului, a stăpînirii lui. În nuvela scriitorului argentinian asistăm la închistarea timpului într-o carte. Aflat în fața plutonului de execuție, scriitorul Jaromir Hladik, protagonistul narațiunii **Miracolul secret,** cere oprirea clipei pentru a-și putea termina opera de căpătîi a vieții. Creația devine în acest caz o modalitate de a înfrunta eternitatea, avînd tipărită în ea însuși spiritul artistului. Asemenea lui Hladik, omul tuturor timpurilor a fost constrîns să suporte bătăile necruțătoare ale orologiului numit destin. Marea partidă de șah pe care o visează eroul scriitorului argentinian nu este altceva decît o imensă parabolă a înfruntării dintre omul perisabil și eternitatea universului. Asemănător personajului lui Jorge Luis Borges, eroul lui Mircea Eliade are revelația posibilității stăpînirii timpului, prin „închiderea" lui într-o fotografie.

Deși mai veche, povestirea **Un om mare** (1945) este

deosebit de semnificativă deoarece anunță una din preocupările majore din ultima etapă a creației lui Mircea Eliade. Este vorba de asimilarea literară a unor ipoteze științifice, care constituie niște excelente pretexte de demarcație a fantasticului și care sînt în măsură să-i confere o serioasă bază teoretică. Consecința acestui fenomen este că o serie din narațiunile lui Mircea Eliade se apropie din ce în ce mai mult de barierele literaturii științifico-fantastice, fără ca identificarea să devină totală. Narațiunea este scrisă la persoana întîi, dar personajul-narator nu este decît observatorul autentic al unor întîmplări în centrul cărora se găsește unul din amicii săi de pe vremea liceului, inginerul Cucoaneș. Începutul promite un veritabil **Bildungsroman.** Naratorul rezumă pe scurt destinul lui Cucoaneș, pretextul acestei întoarceri în timp fiind oferit de vizita inopinată a prietenului său. Pista pe care este îndrumat cititorul se dovedește însă falsă, datele inițiale ale problemei fiind foarte repede răsturnate. Efectul fantastic se datorează unui fenomen senzațional: inginerul Cucoaneș, un om obișnuit de altfel, începe să crească într-un ritm vertiginos. Explicația „științifică" a întîmplării ar fi o boală ciudată, macrantropia, provocată de o glandă dispărută la mamifere încă în pleistocen și care cunoaște o inexplicabilă reactivizare. Personajul lui Mircea Eliade pare asimilat din basmele noastre populare. Cucoaneș ajunge un fel de Lungilă căruia formula „crește văzînd cu ochii" i se potrivește în adevăratul înțeles al cuvîntului. La fel cu eroii din basme, inginerul crește în cîteva zile cît alții în cîțiva ani. Fenomenul cauzează ruptura personajului de toate rădăcinile care l-au legat de lumea în care a trăit: nu mai are ce face cu banii, dispare la el senzația de foame, chiar și hainele îi sînt inutile căci, după o săptămînă, nu le mai poate purta. Atît înfățișarea cît și rîsul lui Cucoaneș devin inumane datorită extensiunilor dobîndite.

Viitoarea integrare în natură este prevestită deja prin acest rîs schimbat, ce „căpătase o rezonanță ciudată, de copac care trosnește, de pădure îndoită de vînt". Metamorfoza continuă cu pierderea treptată a auzului. Deși se păstrează proporțiile, aspectul lui Cucoaneș devine monstruos, suferind un adevărat proces de cosmicizare. Prin dezvoltarea fizică se amplifică și simțurile personajului, care începe să perceapă marele puls al naturii.

Inginerul nu mai poate desluși sunetele omenești, dar aude foarte bine „alte lucruri". Unicul refugiu din fața curiozității celorlalți oameni, pentru care ajunge un fel de obiect de bîlci, are loc tot în natura ce își revendică fiul.

Prin pierderea clarității și asemănarea cu șuierul, șoaptele și gemetele naturii, cuvintele lui Cucoaneș capătă din ce în ce mai mult un caracter onomatopeic. În mod treptat, eroul începe să se asemene din ce în ce mai puțin cu simpaticii uriași din basme, identificîndu-se cu maleficii monștri mitologici. Revederea lui după o perioadă de numai cîteva zile echivalează cu o reîntoarcere în timp la niște vremuri semnificative, cînd astfel de uriași populau pămîntul: „Anevoie aș putea reda impresia pe care mi-a lăsat-o apariția lui extraordinară deasupra șanțului șoselei. Cînd și-a ridicat umerii din vale, părea Neptun înălțîndu-se printre talazuri. O asemenea teroare sfîrșea prin a te amuți. Nu mai era spaimă propriu-zisă, ci o stranie mirare, care te scotea din timp, proiectîndu-te într-o auroră mitologică. Așteptai să-l vezi ridicînd tridentul neptunic sau asmuțind fulgerele, ca Jupiter — și tot ce ar fi urmat nu te-ar fi minunat mai mult decît propria lui apariție. Barba îi crescuse prodigios în aceste ultime zile, schimbîndu-i cu desăvîrșire figura, transformîndu-l în teofanie".

Ca și în cazul oricărui ritual religios, simpla vedere a lui Cucoaneș transformat din om în zeu este în măsură să-i scoată din durata obișnuită pe cei care participă la acest spectacol. Nu trebuie să uităm faptul că personajul reprezintă deja o **teofanie**, adică o manifestare a sacrului, ceea ce demonstrează faptul că el nu mai aparține lumii în care a trăit înainte de „boală". Integrîndu-se în marele circuit cosmic, inginerul dobîndește acces la tainele socotite de nepătruns din perspectivă umană obișnuită ale universului.

Aventura lui Cucoaneș se aseamănă cu aceea a personajului din povestirea **Un domn foarte bătrîn cu niște aripi enorme** de Gabriel García Márquez. În narațiunea scriitorului latino-american un înger cade pe pămînt și, după o oarecare existență terestră, acesta își reia zborul către cer, drumul său echivalînd cu o resacralizare a

lumii. Tot o regăsire a sacrului are loc și în cazul eroului lui Mircea Eliade. Dispariția sa finală echivalează cu o fuziune totală cu natura, Cucoaneș identificîndu-se cu universul printr-un fel de **nirvana** ce amintește de experiența similară a lui Euthanasius.

Una din problemele esențiale pe care le ridică povestirea este aceea a limbajului, regăsirea condiției mitice făcînd imposibilă comunicarea dintre exponenții celor două lumi antitetice. Cucoaneș reușește să înțeleagă marile taine, dar nu le mai poate transmite și celorlalți, rămași într-o altă dimensiune spațio-temporală. Personajul lui Eliade nu este în stare să transpună într-un limbaj cotidian termeni care au o încărcătură sacră. De aceea cuvintele lui rămîn de nepătruns pentru ceilalți, care nu percep decît niște zgomote asemănătoare celor provocate în natură. În mare măsură, narațiunea reface drama imposibilității comunicării din **Adio!**: „Dar nu ne înțelegem. Nu ne putem înțelege, deși în aparență vorbim același limbaj". Cu alte cuvinte, între sacru și profan se interpune o barieră care nu mai permite transmiterea mesajelor. Criza comunicării se accentuează odată cu evoluția macrantropiei. Pe măsură ce dimensiunile lui Cucoaneș se cosmicizează, se atenuează și capacitatea sa de a conversa. Din cascada de sunete, gemete și șuierături pe care o emite, naratorul reține doar atît: „E bine!... E bine!..." Frenezia personajului amintește de un dans dionisiac, beția aceasta neobișnuită datorîndu-se revelației bruște a tainelor. Interpelat asupra lucrurilor pe care le vede, Cucoaneș răspunde doar atît: „Totul este!" Pentru a facilita înțelegerea mesajului său enigmatic, uriașul rupe dintr-un copac o creangă, întinzînd celor trei spectatori profund tulburați cîte o ramură. Mircea Eliade prelucrează aici credințele populare legate de puterea miraculoasă pe care o posedă Creanga de Aur. Pentru cei care nu participă însă în mod activ la ritual, mesajul acesteia rămîne de nepătruns.

Deși prezent în toate creațiile în care accentul este pus pe insolit, artificiul fantastic ocupă un loc privilegiat în creațiile discutate în cadrul acestui capitol. Criteriul după care s-a făcut delimitarea a fost sugerat de situa-

țiile-limită în care sînt puse să acționeze personajele, adevărați **anti-eroi** confruntați cu situații pe care ei nu le caută și cărora, în general, nici nu le pot face față, devenind adevărate victime ale destinului orb. Accentul, după cum am văzut, a fost așezat mai puțin pe dimensiunea metafizică a creațiilor și mai mult pe jocul deosebit de ingenios cu timpul, scriitorul renunțînd — cel puțin în parte — la substratul filozofic al lucrărilor.

DE LA FANTASTIC LA SCIENCE-FICTION

Una din preocupările constante manifestate de către Mircea Eliade în ultimii ani se referă la cuceririle extraordinare ale științelor exacte, interes cu un real ecou și în plan literar. Am putea vedea aici o recrudescență a preocupărilor de pe vremea copilăriei și a adolescenței, cînd filozoful în devenire nutrea o vie curiozitate pentru entomologie, științele naturii, fizică și chimie. Nu este lipsit de importanță nici faptul că articolul de debut al scriitorului a avut ca punct de plecare tocmai interesul manifestat pentru lucrările științifice, interes concretizat într-un studiu dedicat florei și faunei Techirghiolului, publicat în anul 1921 în **Ziarul Științelor Populare.** Poate e greu de crezut din perspectiva prezentului, dar elevul Mircea Eliade a avut chiar și un mic laborator de chimie, unde își făcea cu un real interes experiențele. Studiul științelor naturii îl învață că în univers haosul este doar aparent și că, în realitate, lumea este guvernată de o serie de legi care pot fi descifrate și care conferă o reală semnificație tuturor lucrurilor. Chiar și prima creație literară publicată de scriitor este rodul unui concurs anunțat de același **Ziar al Științelor Populare,** în care elevilor de liceu li se cerea să realizeze o compoziție literară cu subiect științific. Pornind de la un pretext savant, foarte tînărul scriitor lasă frîu liber imaginației sale, elaborînd narațiunea **Cum am găsit piatra filozofală.** Tot pasiunii științifice (de data aceasta entomologiei) i se datorează și o altă narațiune fantastică din perioada de ucenicie, intitulată **Călătoria celor cinci cărăbuși în țara furnicilor roșii.** Pasiunea pentru științele exacte îl va însoți pe scriitor pe tot parcursul existenței sale și se poate explica prin curiozitatea firească a spiritului enciclopedic atras simultan de mai multe domenii de cercetare. „Admirația mea pentru oamenii de știință într-adevăr demni de acest nume nu mai cunoaște margini..." notează scriitorul în Jur-

nalul său la 2 iulie 1975. Prezența acestei scurte notații nu este lipsită de interes, deoarece fragmentele jurnalului constituie rodul unei selecții extrem de riguroase, alcătuind concentrarea la esențe a unui material imens. O altă observație va fi reluată întocmai și în plan literar, constituind pretextul narațiunii **Dayan**: „Numai geniile și marii inovatori sînt capabili să ne reveleze mecanismul gîndirii științifice. M-am gîndit mult la ceea ce Einstein i-a declarat într-o zi lui Heisenberg cu prilejul unei conversații: «Teoria este cea care decide ce trebuie să observăm». Sau, așa cum îmi spunea într-o zi matematicianul Bellman, la Santa-Barbara: «Nu cunosc nimic mai practic decît o bună teorie!»“[1]. Am putea afirma că Mircea Eliade suferă de nostalgia științelor exacte, în special de cea a fizicii, dar, dintre vechile pasiuni, nu trebuie uitată nici biologia. Că interferențele dintre acestea și literatură sînt posibile o dovedește nu numai frecvența citatelor prezente în Jurnal din cei mai mari oameni de știință (în primul rînd din Einstein, modelul suprem), ci și includerea unor teorii științifice într-o serie de creații literare, ceea ce le apropie de literatura S.F. Tot așa cum savantul nu se poate dispersa în cercetările sale de imaginație, nici scriitorul nu poate renunța în operele sale la rigoarea specifică omului de știință (**coincidentia oppositorum**).

Următoarea afirmație a lui Einstein vine parcă să sublinieze aceeași idee a complementarității: „Bazele axiomatice ale fizicii teoretice nu pot fi extrase din experiență. Trebuie să le imaginăm în mod liber“[2]. Ca reflex al regimului diurn al ființei, interesul pentru cuceririle de ordin științific mai traduce nevoia scriitorului de a fi contemporan cu timpul în care trăiește. Preocupat de tot ceea ce se întîmplă în jurul său, prozatorul își însușește o serie de ipoteze emise de către oamenii de știință și începe să fabuleze în prelungirea lor, imaginația completînd lacunele științei. În cadrul decorului realist-clasic, scriitorul dezvoltă o teorie deosebit de ingenioasă situată în continuarea ideilor emise de științele contemporane, proiectîndu-și opera în domeniul S.F. Narațiunile devin astfel concretizarea unor vise, ale unor aspirații realiza-

---

[1] Eliade, Mircea, **Fragmente d'un journal II**, p. 44.
[2] Ibidem, p. 67.

bile deocamdată doar în plan literar. Așa cum arată Michel Butor, „literatura științifico-fantastică se distinge de celelalte genuri ale fantasticului prin tipul special de plauzibilitate pe care îl introduce. Această plauzibilitate este direct proporțională cu elementele științifice solide pe care le introduce autorul“[1]. Prezența elementelor de anticipație, „regia științifică“, elaborarea unor teorii plauzibile — chiar dacă pentru moment imposibil de transpus în practică — apropie o serie de narațiuni ale lui Mircea Eliade (precum **Les trois grâces**, **Tinerețe fără de tinerețe**, **Dayan**) de literatura S.F. Există însă și deosebiri importante, în primul rînd faptul că scriitorul nu își proiectează acțiunea nuvelelor în viitor, ci le situează în imediata vecinătate a realităților de azi, speculîndu-le complexitatea. Vorbind de relațiile dintre fantastic și literatura S.F., Florin Manolescu nuanțează și mai mult diferențele dintre cele două domenii: „Pe scurt, fantasticul este o atmosferă, un decor cu precădere psihic, o tensiune întreținută printr-o tehnică și, poate, o estetizare a fricii. Prin mentalitatea ei, literatura S.F. reprezintă o estetizare a curiozității. Ambele sînt ficțiune, dar în timp ce fantasticul este o revelație cu accentul pus pe irațional, S.F.-ul este o deducție, un produs al rațiunii, care nu renunță la această esență nici în momentele de sofisticare sau de joc“[2]. Ceea ce aduce nou Mircea Eliade este faptul că, în literatura sa, dispare dihotomia aparentă dintre cele două specii, fantasticul suferind prin contactul cu literatura S.F. nu o simplă contaminare, ci un real proces de fertilizare.

Problema abolirii timpului revine obsesiv și în nuvela **Tinerețe fără de tinerețe...** (1976). Dincolo de trimiterile ce se pot face la folclorul românesc, trebuie să remarcăm faptul că și în această creație — tot așa ca și în cele discutate în capitolul precedent — depășirea cronologiei cotidiene are loc fără voia personajului, scriitorul recurgînd la un adevărat artificiu: un om e lovit de trăs-

---

[1] Michel Butor, **Tulburări de creștere în literatura științifico-fantastică**, în vol. **Repertoriu**, cuvînt înainte de Irina Mavrodin traducere de Constantin Teacă, Ed. Univers, col. „Eseuri“, București, 1979, pp. 193—194.

[2] Florin Manolescu, **Literatura S. F.**, Editura Univers, București, 1980, p. 54.

net chiar în noaptea de Înviere, narațiunea urmărind efectele neobișnuite ale întîmplării.

Ideea elaborării micului roman (sau nuvelă mai amplă, problema ar putea fi controversată) pune stăpînire pe M. Eliade în timpul unei excursii făcute în Egipt. Călătorind noaptea de la Luxor la Denderah, scriitorul se cufundă în sferele fanteziei creatoare, adăugînd noi întîmplări intrigii care începe să se creioneze. Eliade recunoaște un lucru inedit, și anume faptul că este pentru prima oară că a terminat ultimul capitol al unei narațiuni fără să-l fi început pe penultimul și fără să fi încheiat antepenultimul, prea puțin interesant[1].

Elementul de noutate pe care îl aduce relatarea (tot aici putînd fi citată și **Les trois grâces**) constă în explicația meticuloasă elaborată de dragul cititorului. Dacă în **Les trois grâces** Eliade ne prezintă o ingenioasă teză despre dirijarea conștientă a proliferării celulelor canceroase, în **Tinerețe fără de tinerețe...** scriitorul își axează narațiunea pe o altă teorie riguros științifică, plauzibilă și ea deocamdată doar în planul ficțiunii, aceea a efectului regenerator al curentului electric de peste un milion de volți. Explicațiile erudite apropie atare creații de povestirile științifico-fantastice, grija lui Mircea Eliade fiind aceea de a face cît mai verosimile niște cazuri ce șochează tocmai prin lipsa lor de verosimilitate. Există însă și deosebiri semnificative. În operele S.F. rigurozitatea științifică accentuează plauzibilitatea unei lumi inexistente, a cărei realitate se verifică numai în planul imaginarului, deci o realitate deja fantastică. În această lume — situată de obicei în viitor — se întîmplă un lucru extraordinar, inexplicabil la prima vedere, care îi tulbură pentru moment coerența (fantastic în fantastic, prin urmare, sau fantastic la puterea a doua). Nu aceasta este situația în cadrul narațiunilor lui Mircea Eliade. Aici, personajele trăiesc într-o lume obișnuită, cea aparținînd secolului XX, ale cărei realități sînt cunoscute și verificate practic de către toți cititorii. Într-un asemenea univers cotidian se petrece deodată un lucru extraordinar: un om este lovit de trăsnet dar, spre cea mai mare supriză a tuturor, nu moare. Semnificativ este faptul că straniul accident al lui Dominic

---

[1] A se consulta în acest sens **Fragments d'un journal** II, pp. 307—308.

Matei, un bătrîn profesor de limba latină și italiană, survine în condiții speciale: în fața unei biserici, chiar în noaptea de Înviere. Însușirile calitativ distincte ale timpului și ale spațiului unde are loc întîmplarea provoacă renașterea simbolică a eroului la o nouă viață. Transpunînd lucrurile într-un limbaj mitic, am putea spune că prin intermediul trăsnetului se realizează pentru scurt timp unitatea primordială dintre sacru și profan, fapt cu urmări semnificative pentru destinul bătrînului profesor. Sugestiile sînt potențate prin trimiterile la credințele populare legate de problema „tinereții fără bătrînețe" și a posibilității cuceririi ei: „Căci așa se spune: cine moare în Săptămîna luminată se duce de-a dreptul în Rai". „Se spune, și eu sunt convins că e adevărat — tatăl meu a cunoscut mai multe cazuri — se spune că cei care, adăpostiți sub un arbore, scapă teferi cînd arborele e trăznit, sunt ursiți să trăiască o sută de ani".

Accidentul este urmat de reîntoarcerea lui Dominic Matei într-o stare larvară, condiție indispensabilă a renașterii ritualice, după care are loc regenerarea întregului organism. Efectele neobișnuite ale „mutației" sînt resimțite imediat: profesorul întinerește, regenerescența fizică fiind dublată și de o extraordinară amplificare a facultăților mentale. Învață mai multe limbi străine fără să depună cel mai mic efort, reușește să anticipeze în vis evenimentele, ba mai mult, e suficient să se gîndească la un obiect pentru ca acesta să se concretizeze imediat. Personajul anticipează prin extraordinarele sale capacități intelectuale condiția pe care o vor cuceri oamenii după o evoluție de cîteva zeci de mii de ani. Este vorba de omul **postistoric,** capabil prin structura sa psihomentală să recupereze „tot ce fusese cîndva gîndit sau înfăptuit de oameni, exprimat oral sau în scris". Cazul produce senzație și, pentru că se petrece înaintea celui de-al doilea război mondial, trezește interesul unui medic german, doctorul Rudolf, care prin Dominic Matei își vede verificată teoria despre mutația produsă de curentul de peste un milion de volți. Latura științifico-fantastică începe să fie dublată de intriga polițistă. Pentru a se evita urmărirea gestapoului, se însceneează un accident și mutantul ajuns între timp celebru în lumea întreagă este declarat mort. În realitate, el începe o nouă existență în străinătate sub un nume de împrumut. Trebuie să remarcăm faptul că per-

sonajul păstrează în toate faptele sale o neîntreruptă libertate a alegerii, calea revenirii la condiția sa inițială rămînînd permanent deschisă.

În zugrăvirea metamorfozelor suferite de Dominic Matei, Mircea Eliade se folosește de motivul dublului, ceea ce apropie narațiunea sa de **Sărmanul Dionis** al lui Mihai Eminescu: „I se părea că începe să înțeleagă ce i s-a întîmplat. Imensa concentrare de electricitate care, explodînd chiar deasupra lui, l-a străbătut, i-a regenerat întreg organismul și i-a amplificat fabulos toate facultățile mentale. Dar această descărcare electrică a făcut de asemenea posibilă apariția unei noi personalități, un fel de «dublu», o persoană pe care o ascultă vorbindu-i mai ales în timpul somnului și cu care uneori discută amical sau în contradictoriu. Este probabil că această nouă personalitate s-a alcătuit treptat, în timpul convalescenței, din cele mai adînci straturi ale inconștientului. De cîte ori își repetă această explicație, se auzea gîndind: «Foarte exact! Formula „dublului" e corectă și utilă»". Rolul dublului este acela de a învăța „eul" ca să se poată folosi de capacitățile deosebite de care dispune. De altfel, misteriosul „celălalt" nu se manifestă decît în prima parte a narațiunii, atunci cînd, imediat după accident. Dominic Matei redescoperă lumea.

După cum am remarcat deja în numeroase ocazii, multe din ideile lui Mircea Eliade circulă de la o narațiune la alta, chiar dacă ele pot fi identificate mereu sub altă haină. În acest sens, trebuie să reținem teoria unui inițiat în ocultism, contele de Saint-Germain, despre evoluția ciclică a lumii, umanitatea situîndu-se în prezent tocmai la sfîrșitul unui asemenea ciclu cosmic. Mai mult, după trista experiență de la Hiroshima, se poate ghici și modalitatea prin care se va realiza „amurgul omenirii". Important rămîne optimismul scriitorului care, prin trimiterile la mitologie, își exprimă de fapt propriile sale păreri: întotdeauna există o arcă a lui Noe. Chiar dacă este vorba doar de o arcă metaforică, ea simbolizează posibilitatea transmiterii tradițiilor materiale și spirituale, căci „esențialul nu se pierde niciodată". Deși se referă la cataclismul pe care-l poate provoca un viitor război termonuclear, răspunsul lui Mircea Eliade este pozitiv: există posibilități prin care valorile civilizației umane pot și trebuie să fie salvate. Replica omului aflat sub amenințarea

morţii este şi de data aceasta creatoare. La fel cu ciobanul din **Mioriţa** care, pentru a atenua tragicul situaţiei în care se găseşte, este capabil să transfigureze un act tragic într-unul plin de veselie (nunta), ca exponent al acestui secol blestemat, Mircea Eliade răspunde cu destul optimism la ameninţarea pe care o reprezintă un război nuclear, spunînd că omenirea a găsit şi va găsi întotdeauna resurse suficiente pentru a transmite urmaşilor valorile cucerite de-a lungul mileniilor.

Începînd cu capitolul al patrulea, scriitorul reia întreaga naraţiune de la început. Întîmplările sînt plasate de data aceasta în vara anului 1955 şi cea care suferă experienţa şocului provocat de trăsnet este o tînără institutoare numită Veronica Bühler. Curios este faptul că în cazul acesteia mutaţia are loc în trecut, adică prin intermediul trăsnetului ea nu dobîndeşte puterile miraculoase ale omului postistoric, ci se întoarce în timp către **preistorie.** Este vorba de o reîntoarcere de douăsprezece secole în lumea plină de mistere a Indiei. În noua ei identitate Veronica se numeşte Rupini şi se crede fiica lui Nagabhata din casta kshatria. Ea începe să vorbească o serie de limbi moarte, evocînd astfel momente semnificative din istoria culturii indiene. Textul nu este lipsit de o anumită nuanţă de echivoc, deoarece interpretarea poate avea loc şi în sens contrar: fiica lui Nagabhata este proiectată în viitor, deci trăieşte o experienţă similară cu cea a lui Dominic Matei.

Jocul plin de artificii fantastice al prozatorului nu se opreşte aici. Veronica-Rupini îşi aduce aminte de locurile unde a trăit, o peşteră din India. Întoarcerea ei la origini este urmată de o descoperire senzaţională: Rupini a existat într-adevăr şi a murit în urma unei furtuni care a blocat intrarea în peştera unde s-a adăpostit. Văzînd locurile unde a trăit celebra sa predecesoare, institutoarea îşi recîştigă identitatea iniţială, ceea ce coincide cu încetarea misteriosului proces de amnezie. Aventura Veronicăi prefigurează întîmplările viitoare, întoarcerea acasă a lui Dominic Matei şi redobîndirea condiţiei sale de muritor. Escapada în protoistorie continuă însă în timpul visului prin intermediul „extazelor paramediumnice“, cînd conştiinţa adoarme şi inconştientul se dezlănţuie. Pe măsură ce personajul se cufundă tot mai mult în negurile trecutului, el foloseşte o serie de limbaje arhaice precum

ugaritica, protoelamita și sumeriana. Evoluția omenirii este refăcută în întregime, dar în sens contrar, ultima fază fiind reprezentată de o adevărată „regresiune în animalitate“, Veronica nefiind în stare să scoată decît o serie de țipete guturale preumane. Spre deosebire de profesorul de latină care întinerește, oprindu-se la o vîrstă a vitalității maxime, Veronica începe să îmbătrînească vertiginos. Este un proces invers ce se datorează prezenței malefice a celui care a dobîndit nemurirea. Asemenea lui Făt-Frumos din poveste, Dominic Matei descoperă izvorul miraculos al vieții eterne, dar poartă în el morbul lui Midas, adică este blestemat să distrugă orice lucru de care se atinge. Pentru ca institutoarea să își recîștige tinerețea și frumusețea de odinioară, Dominic se vede obligat să renunțe la idealul său de cucerire a fericirii prin iubire.

Credința populară potrivit căreia cei care scapă teferi de pe urma unui fulger trăiesc o sută de ani se adeverește în finalul nuvelei. În momentul cînd devine centenar — vîrstă a plenitudinilor —, Dominic Matei își aduce aminte de meleagurile natale. Redeșteptarea memoriei se datorează semnelor criptice găsite într-un vechi album de familie. Întîmplarea se petrece în 1968, deci aventura profesorului a ținut aproximativ 30 de ani. În condițiile în care personajul este lipsit atît de posibilitatea iubirii, cît și de tentația noului — datorită calităților sale deosebite el știa absolut tot despre o anumită problemă, înainte chiar de a se documenta în această privință —, longevitatea devine o povară. Iată ce motivează dorința din ce în ce mai puternică a stingerii, „setea de repaos“.

Ca de obicei, finalul narațiunii propune mai multe soluții, la fel de plauzibile sau de improbabile fiecare. În esență, se înfruntă două perspective diferite. Prima este oferită de eroul central al relatării. Profesorul se reintegrează în fluxul temporal, întoarcerea sa la Piatra-Neamț realizîndu-se simultan cu o întoarcere în timp de trei decenii. Revăzîndu-și amicii de la cafeneaua „Select“, el are impresia că visează. Ba mai mult, depănînd firul isprăvilor sale neobișnuite, prietenii îl privesc cu neîncredere, punînd totul pe seama bolii. Cealaltă perspectivă este cea a „amicilor“, care și-au explicat scurta dispariție a profesorului prin internarea lui în spital. Rămînînd în aceeași dimensiune temporală marcată de anul 1938, ei nu au trăit evenimentele celui de-al doilea război mondial și nu

au auzit de cele petrecute la Hiroshima sau la Buchenwald. Pentru ei, cuvintele profesorului reprezintă doar consecinţele unui delir provocat de boală.

Este deosebit de interesant felul în care Mircea Eliade îşi împinge în mod deliberat cititorul de la o soluţie la alta. În momentul cînd începe să fie convins de faptul că lectorul său a primit destule informaţii pentru a opta în favoarea unei anumite soluţii, scriitorul o neagă imediat în favoarea alteia şi ea doar temporară. A trăit aievea Dominic Matei experienţa mutaţiei biologice sau numai a visat-o? Dezlegarea nodului gordian este lăsată pe seama cititorului, chiar dacă finalul trimite din nou la universul poveştilor populare. Reîntoarcerea lui Făt-Frumos din ţara „tinereţii fără bătrîneţe" este urmată imediat de un accelerat proces de degradare fizică şi de o desăvîrşire a experienţelor cognitive în moarte, adică exact ceea ce i se întîmplă şi lui Dominic Matei.

Obsesia de care nu poate scăpa nici omul, nici prozatorul Mircea Eliade revine şi în această naraţiune, de data aceasta sub forma unei întrebări ce ar putea sta în faţa întregii sale literaturi fantastice, ca o concentrare supremă a întregului. „Ce facem cu timpul?" sună întrebarea pe care şi-o adresează Mircea Eliade, dar pe care ne-o adresează în egală măsură şi nouă, celorlalţi, aşteptînd asemenea personajului său, Colomban, un răspuns definitiv. „Ce facem cu timpul?" exprimă ambiguitatea supremă a condiţiei umane, sfîşiată între nostalgia eternităţii şi imanenţa stingerii.

Există asemănări izbitoare între nuvela **Tinereţe fără de tinereţe...** şi creaţia intitulată **Les trois grâces** (1976), mai ales în ceea ce priveşte modalitatea de realizare a efectului fantastic. Insolitul, specific acestei categorii de naraţiuni, este produs prin elaborarea unei teorii privind posibilitatea învingerii timpului. Atît Dominic Matei din **Tinereţe fără de tinereţe...** cît şi Eufrosina, eroina din **Les trois grâces,** reuşesc să depăşească efectele malefice specifice senectuţii. Diferă însă modalitatea prin care se realizează depăşirea duratei. Nu mai este vorba de puterea miraculoasă a curentului de peste un milion de volţi, ci de dirijarea conştientă a dezvoltării celulelor canceroase. Ceea ce era considerată o boală incurabilă, se transformă sub pana lui Mircea Eliade într-o posibilitate de regenerare biologică, ajungîndu-se, în felul acesta, la abolirea

timpului. Explicația furnizată despre posibilitatea vindecării cancerului apropie și această nuvelă a prozatorului de creațiile științifico-fantastice.

Trebuie să mai reținem și intriga polițistă a relatării, înarmată cu tot arsenalul necesar: anchetă, victimă, reconstituire. Scenariul epic este următorul: botanistul și poetul Filip Zalomit, doctorul Nicoleanu și inginerul Hagi Pavel încearcă să decodifice taina prietenului lor comun, doctorul Adrian Tătaru, mort în împrejurări neclare (crimă, accident, sinucidere?). Singurul „semn" care le stă la dispoziție pentru a clarifica misterul este o stranie formulă folosită de dr. Tătaru înainte de a muri: „les trois grâces". Supozițiile celor trei prieteni reprezintă de fapt niște tentative de a explica titlul narațiunii. Astfel, sintagma „les trois grâces" trimite la trei vile admirate de ei pe vremea tinereții în Elveția. O altă interpretare se referă la trei fete cunoscute în aceeași perioadă, numite „les trois grasses" din cauza înfățișării lor exterioare. Adevărul este descoperit de un anchetator de profesie, Emanuil Albini. El află de la o fostă bolnavă a doctorului Tătaru că acesta a descoperit un medicament miraculos împotriva cancerului, pe care l-a experimentat pe trei paciente (adevăratele grații) dintre care mai trăiește doar una, Eufrosina. Acuzat de misticism, medicul nu are răgazul necesar pentru a-și termina tratamentul, efectul acestuia fiind doar parțial. Ca urmare, pacienta sa devine asemenea mitologicei Persefona o jumătate de an tînără, în cealaltă jumătate revenind la vîrsta ei obișnuită. Revăzîndu-și după mai mult timp bolnava întinerită în mod miraculos, doctorul Tătaru înțelege tragedia ei și, retrăgîndu-se din cauza șocului provocat de surpriză, cade într-o prăpastie și moare.

Dimensiunea metafizică este prezentă în straturile de adîncime ale textului; este vorba de găsirea unei soluții mitice privind eventualitatea surmontării limitelor umane. Doctorul Tătaru, cel care descoperă miraculosul secret al tinereții fără bătrînețe, pornește de la teoria că Dumnezeu, după ce oamenii au săvîrșit păcatul originar, nu și-a putut distruge propria-i creație. A-și nega creația înseamnă de fapt a se anula pe sine, adică a se autodistruge. Iată de ce omul a rămas același din punct de vedere biologic ca pe vremea originilor, adică înainte de comiterea păcatului. Prin urmare, corpul omenesc trebuie să mai

păstreze și azi taina vieții eterne, căci pedeapsa demiurgului nu este decît consecința unei camuflări. Condamnîndu-l pe om, zeul creator nu a făcut altceva decît să ascundă mecanismul vieții eterne. Fiind doar camuflat, acesta poate fi oricînd declanșat prin intervenția competentă a unui inițiat. Analizînd cu mai multă atenție această teză, observăm că este vorba de fapt de o nouă formulare a concepției lui Mircea Eliade despre fantastic, constînd în camuflarea sacrului în profan și în revelarea sa neașteptată. Ori, acesta este și secretul pe care îl ascunde omul în urma blestemului inițial. Ipoteza metafizică reclamă însă și o soluție practică, situată în prelungirea demersului teoretic. Este vorba de rezolvarea problemei vieții eterne **pe cale medicală** și nu printr-o simplă evadare într-un plan ireal ca și în cazul altor nuvele și povestiri.

Punctul de plecare al narațiunii se găsește în mitul antic al Persefonei. Ca și celebra fiică a lui Zeus și a zeiței Demeter, Eufrosina este condamnată să trăiască o parte a anului în infern, iar în cealaltă parte să se bucure de o existență dionisiacă. Personajul începe să se asemene cu Ianus, avînd două înfățișări antitetice, Existența Eufrosinei devine, astfel, o permanentă oscilație între tinerețe și bătrînețe, între suplicii infernale și bucurii paradisiace. Toate acestea se datorează tratamentului aplicat doar pe jumătate, căci autoritățile nu acceptă o terapie cu substrat mistic. Întreruperea acesteia are același efect ca și consumarea rodiei de către personajul mitic. Răpită de Hades și dusă în împărăția umbrelor, Persefona apucă să mănînce un sîmbure de rodie, ceea ce o leagă pentru totdeauna de lăcașul umbrelor. De acum înainte, ea nu mai poate reveni pe pămînt decît pentru o anumită perioadă a anului. Același lucru se întîmplă și cu Eufrosina. Intreruperea tratamentului echivalează cu înghițirea rodiei, personajul fiind condamnat la o permanentă schimbare a identității, asemănătoare cu moartea și renașterea periodică a naturii. Pentru a evita descoperirea neîntreruptei metamorfoze, Eufrosina trebuie să se deghizeze continuu. Primăvara, cînd își redobîndește plenitudinea fizică și spirituală, ea pleacă, pe de o parte ca să fugă de ochii cunoscuților, pe de altă parte ca să asculte de chemările inimii întinerite. Dimpotrivă, sosirea iernii aduce cu sine vîrsta senectuții împreună cu toate dezavantajele ce decurg din ea. Aceasta este marea tragedie a Eufrosinei,

tragedie de care se simte răspunzător doctorul Tătaru: „Înainte de a fi spus vreun cuvînt Aurelian a înțeles: avea în fața lui o bachantă tînără, goală și frumoasă și știa totuși că cinci-șase luni pe an această bachantă rămîne o femeie trecută de șaptezeci de ani. A înțeles ce infern este în fond existența ei. Și deși nu era direct răspunzător pentru că nu el hotărîse suspendarea tratamentului, totuși știa că tragedia Euphrosynei era opera lui..." Tratamentul prin care se realizează dobîndirea vieții eterne ne trimite la basmele noastre populare despre apa vieții și apa morții. De altfel, folosirea unei sintagme precum „La fontaine de Jouvence" este reveleatorie, indicînd prezența unor credințe similare și în folclorul altor popoare. Unul din momentele semnificative ale terapiei constă în administrarea zilnică a unui pahar umplut pe jumătate cu miraculoasa apă a tinereții, în măsură să regenereze funcțiile vitale ale organismului. Toate semnele vin să susțină ideea existenței unei astfel de licori, ce nu se deosebește în aparență cu nimic de obișnuita apă de fîntînă. Atîta că lichidul administrat de doctorul Tătaru conține în sine nebănuite resurse magice.

Finalul nuvelei este scris din perspectiva doctorului Zalomit și readuce în discuție problema celor trei grații, propunînd, în același timp, mai multe chei de interpretare. Una dintre ele plasează evenimentele în sferele imaginarului, sugerînd faptul că întîmplările nu au constituit decît visul botanistului. Adevărul este însă sugerat de prezența cîinelui, a cărui funcție este aceea de a atrage atenția asupra spațiului mirific unde sînt situate cele trei vile grațioase. Animal htonian prin excelență — fapt sugerat și prin culoarea sa neagră —, cîinele îi arată profesorului drumul către un ținut al fericirii depline, situat dincolo de timp, dar și de viață. Eliade sugerează posibilitatea sinuciderii lui Zalomit, care avea pregătită o foarte concentrată soluție de aconitină. Căutarea fiolei reprezintă un gest inutil, menit să-l inducă și mai mult în eroare pe cititor căci, oboseala nefirească de care se simte cuprins dintr-o dată botanistul nu este altceva decît urmarea otrăvii care începe să își facă efectul. Trezirea personajului înseamnă de fapt renașterea lui într-o nouă lume înspre care este condus de un Charon metamorfozat în cîine.

Ancheta este principala convenție epică ce apropie microromanul **Dayan** (1981) de narațiunea **Pe strada Mîn-**

tuleasa... Ca și în cazul universului fabulos circumscris de povestirile învățătorului Zaharia Fărîmă, și în această relatare asistăm la înfruntarea dintre două modalități de existență ce se neagă reciproc: cea profană, rece, refuzînd visul (ilustrată prin decanul Irinoiu și inspectorul Albini) și cea mitică (reprezentată de Dayan și de bătrînul său inițiator, Ahasverus, alter ego al lui Zaharia Fărîmă). Mircea Eliade introduce în universul narațiunilor sale lumea universității, cu viața și atmosfera ei specifică. Nuanța de profund mister, haloul de taină cu care este învăluit totul trădează un fantastic de calitate. Prozatorul folosește în chip savant tehnica — verificată deja de atîtea ori — a însinuărilor, ghidînd lectura cititorului prin sugerarea unor posibile explicații ce reprezintă adevărate fire ale Ariadnei într-o narațiune de tip labirintic. Relatarea are loc întotdeauna din perspectiva unui personaj, martor și, de multe ori, povestitor al întîmplărilor, a cărui experiență de tip inițiatic se suprapune cu aceea a cititorului. Am remarcat deja faptul că Mircea Eliade nu este autorul ideal pentru cititorul comod, obișnuit ca scriitorul omniscient să îi ofere pe tavă toate explicațiile necesare decodificării textului. Dimpotrivă, prin avalanșa de informații cu care este asaltat, lectorului i se transmit și cîteva „semne" de pornire, de la care el trebuie să se întrebuințeze destul de serios pentru a răspunde la întrebările ce i le formulează autorul. Lectura se transformă, în felul acesta, într-un act inițiatic, reclamînd participarea activă și creatoare a cititorului. Am putea spune că narațiunile lui Mircea Eliade formează o adevărată „probă a labirintului" care, odată trecută cu succes, oferă satisfacția decodificării marilor taine.

Titlul narațiunii (produs hibrid între nuvelă și roman, atît de caracteristic prozei lui Mircea Eliade, ceea ce ne-a deterimnat să utilizăm termenul de **microroman**) este explicat de personajul central al cărții, studentul Constantin Orobete, supranumit Dayan din cauza bandajului negru purtat peste orbita goală a ochiului pierdut într-un accident, ceea ce face ca el să fie identificat cu portretele publicate în ziare ale generalului Moshe Dayan, eroul războiului de șase zile din 1969. Orbirea aceasta se va dovedi inițiatică, ca și cum eroul ar fi suferit o mutilare ritualică pentru ca vederea lui să cîștige în profunzime. Narațiunea abundă în elemente stranii, de un senzațional ief-

tin privite din perspectiva îngustă și lipsită de fantezie a anchetatorului Albini, dar perfect inteligibile din perspectiva mitică a lui Dayan. Debusolarea cititorului este voită și se realizează prin permanenta confruntare a celor două planuri narative, fiecare avînd logica ei. Este mirajul caracteristic al literaturii fantastice, tocmai în aceasta constă forța ei de atracție. Lucrurile încep să se complice și mai mult cînd Constantin Orobete este chemat de decanul Facultății de Matematică, care îi demonstrează cu ajutorul copiei certificatului medical eliberat de spitalul Colțea că și-a pierdut ochiul drept, pe cînd el poartă bandajul negru pe ochiul stîng... Explicația tînărului pare fantezistă — cu toate că jură pe memoria părinților săi că spune adevărul — dar este primul gest ce ne proiectează în universul mitului. Strania întîlnire cu un unchiaș enigmatic — care se va dovedi eroul unei cărți de Eugène Sue — este revelatorie. Bătrînul inițiat nu este altcineva decît Jidovul rătăcitor și îi stă în putere ca să schimbe poziția ochiului sănătos, tocmai pentru ca identitatea dintre Orobete și adevăratul Dayan să fie deplină. Prin faptul că unele personaje se întrupează și se desprind din filele cărților distanța dintre realitate și ficțiune este redusă la zero. „Mi se părea că visez“ sînt cuvintele care surprind starea de spirit a tînărului student în fața miracolului pe care îl trăiește. Și pentru că în timpul visului totul este posibil, el nici nu încearcă să își explice ceea ce i s-a întîmplat. Prima întîlnire cu misteriosul personaj a avut loc cu 12 ani în urmă, adică pe vremea cînd Orobete citea pe ascuns la Strândari în hambarul comunal pe Eugène Sue, terminînd cartea chiar în Noaptea de Sînziene! După un număr simbolic de ani, Dayan asistă din nou la concretizarea personajului mitic, fapt semnificativ, din nou cu cîteva zile înaintea solstițiului de vară, ca și cum acesta ar fi purtătorul unui mesaj. Întîlnirea cu bătrînul Ahasverus este posibilă pentru că Orobete mai crede în mituri, în ciuda regretului exprimat de sfetnicul său încărcat de ani că tinerii de azi nu se mai interesează de povestirile cu încărcătură exemplară, ceea ce a și dus la desacralizarea treptată a lumii. De altfel, ori de cîte ori se întîlnesc, unchiașul vorbește întotdeauna de universul magic al originilor, de un alt timp cînd „oamenii mai iubeau legendele“. Transmiterea lor nu a constituit inițial un act gratuit, ci facilita descifrarea ma-

rilor mistere ale universului. Receptarea și povestirea legendelor a avut un rol inițiatic, pierdut odată cu dispariția credinței în mituri.

Nevoia de a se explica îl transformă pe Dayan în povestitorul unor întîmplări extraordinare, care devin autentice — în ciuda conținutului lor neobișnuit — datorită faptului că au fost trăite. Adevăratul narator al microromanului este acest personaj ce se confesează, prezentînd niște experiențe „liminare". Scriitorul își asumă doar rolul de regizor al evenimentelor, preferînd să nu își vehiculeze ideile în mod direct, ci prin intermediul personajelor sale. Prin reîntîlnirea lui Dayan cu bătrînul Ahasverus — ce revine pentru a-l ajuta pe tînărul său discipol aflat într-o situație critică — Mircea Eliade ne prezintă **un adevărat proces de inițiere,** reinstaurînd în centrul atenției vechea sa obsesie, **timpul.** Cuvintele bătrînului (acceptat drept maestru spiritual de către tînărul neofit) conțin mai multe idei esențiale privind fantasticul din opera lui Mircea Eliade: „Și-am să-ți dau acest sfat: nu vorbi, nu întreba. Lasă să se adune Timpul între noi. Dacă ai într-adevăr geniu matematic, așa cum se spune, ai să înțelegi și această virtute a Timpului de a se concentra și dilata după împrejurări". Miticul Jidov rătăcitor face parte din galeria acelor **stăpîni ai timpului** cu care ne-am obișnuit deja în creațiile de tinerețe ale autorului. Pornind de la formula **List der Vernunft** („viclenia Rațiunii") aparținînd lui Hegel, Mircea Eliade elaborează conceptul **List der Zeit** („viclenia Timpului"), exprimînd ideea camuflării timpului, a disimulării lui. Pentru a demonstra această posibilitate, Ahasverus îl poartă pe tînărul său învățăcel într-o lungă călătorie în sferele duratei, demers ce echivalează cu relevarea marilor taine cosmice. Scopul prozatorului nu este în primul rînd acela de a ne povesti în mod gratuit niște întîmplări, chiar dacă acestea au ca și în literatura S.F. un caracter senzațional, ci îl interesează mai ales semnificațiile teribile camuflate în spatele evenimentelor. De aici decurge importanța deosebită acordată limbajului (și el de tip inițiatic), dincolo de cuvintele aparent banale ascunzîndu-se înțelesuri profunde, cu încărcături mitice. Inițierea lui Dayan constă tocmai în familiarizarea lui cu sensurile ezoterice ascunse sub înfățișarea exterioară a cuvintelor de toate zilele. Omul e dator să caute întotdeauna adevăratele semnificații și, prin ur-

mare, trebuie să știe să își pună **întrebarea justă,** singura în măsură să îl poarte către esențe. Ori, unul dintre mesajele cele mai importante ale prozei lui Mircea Eliade este acela al considerării **iubirii adevărate** ca o modalitate a depășirii timpului, ca o formă a nemuririi.

Ceea ce aduce nou această narațiune este faptul că fiecare gest, fiecare semnificație reeditează aspecte exemplare din creații majore ale literaturii universale, multe din ele prelucrînd diferite mituri. Am putea spune că este vorba de o proză bazată pe diferite colaje: Jidovul rătăcitor se întrupează din creația lui Eugène Sue, voiajul întreprins în labirintul timpului se aseamănă cu călătoria lui Ghilgameș sub pămînt, condiția genialului matematician Dayan pare să copieze sfîrșitul tragic al lui Eminescu, iar cunoașterea rece, rațională, în măsură să distrugă misterul este o cunoaștere de tip gordian. Inițierea lui Dayan are drept consecință dobîndirea unei acuități extraordinare a simțurilor: ochiul distinge lucruri inaccesibile omului obișnuit, memoria înregistrează cunoștințe de care, în mod normal, nu ar avea cum să își aducă aminte, iar auzul percepe pînă și sunetele cele mai îndepărtate. Scriitorul își regizează savant narațiunea, recurgînd la noi și noi artificii, în centrul atenției găsindu-se mereu fenomenul concentrării și al dilatării timpului. Astfel, dacă pentru Dayan întrevederea sa cu Ahasverus a ținut aproximativ cinci ore, același eveniment a durat pentru observatorii din afară timp de trei zile și trei nopți. Cele două perspective temporale se adîncesc, alcătuind de fapt două tipuri distincte de cunoaștere. Experiența trăită de tînărul Orobete este luminată din puncte de vedere diferite care, cel puțin parțial, se și completează. Pentru el bătrînul e un ghid în labirintul timpului, o călăuză pe drumul ce duce înspre înțelepciune. Teoria pe care personajul o expune în fața anchetatorilor situează narațiunea în proximitatea literaturii S.F. Pornind de la ultimele cuvinte ale lui Einstein și de la replica oferită de către Heisenberg, Mircea Eliade emite ipoteza existenței unei „ultime ecuații", prin descifrarea căreia inițiatul devine stăpînul universului. Echilibrul cosmic poate fi menținut prin intermediul unor formule magice — ne-au învățat filozofii antici —, idee reactualizată de către Mircea Eliade. Ecuația rezolvată doar parțial de către Dayan permite integrarea sistemului ma-

terie-energie în ansamblul spațiu-timp. Acest lucru duce la posibilitatea comprimării timpului **în ambele direcții**, adică atît înainte, înspre viitor, cît și înapoi, înspre trecut. Este taina supremă a inițiatului, pentru care totul devine posibil, omul înzestrat cu puteri demiurgice fiind în stare oricînd să i se substituie zeilor. Cunoașterea ecuației ultime permite stăpînirea duratei, dar, folosită impropriu, ea poate avea și consecințe nefaste, întorcînd omenirea în epoca primară, altfel spus dezumanizînd-o. Dar personajul lui Mircea Eliade nu este protagonistul artificios al unei opere de senzație, ci un adevărat **mesager** al marilor catastrofe ce se pot abate asupra universului. Mesager pentru că nu cunoaște decît „ecuația ultimă", nu și **soluția** care ar putea proteja omenirea de consecințele nefaste ale descoperirii.

E interesant de observat cum se desfășoară inițierea lui Dayan, privită din exterior, din perspectiva profană a inspectorului Albini. Acesta nu înțelege sensurile adînci ale întîmplărilor petrecute în clădirea denumită în mod simbolic „Casa Grănicerului", deoarece refuză explicația mitică și nu îi sînt accesibile straturile cu încărcătură simbolică ale limbajului. Pentru spiritul profan al anchetatorului totul are o explicație logică, nimic nu este și nici nu e voie să fie misterios. În fața tainelor, el adoptă o cunoaștere de tip gordian, potrivit căreia nu există problemă insolubilă: „În fața unei enigme care, aparent pare a implica miraculosul, cea mai bună soluție este **să refuzi** miracolul și să cauți explicația cea mai simplă, cea mai **terre-à-terre**, cum spun franțujii..." Și pentru că totul poate fi elucidat, pe măsură ce apar noi enigme anchetatorii reușesc să explice, în felul lor, vechile taine, chiar dacă soluțiile oferite nu sînt întotdeauna verosimile și se găsesc în contratimp cu desfășurarea evenimentelor. Ca într-o partidă de șah pe care șahistul o joacă singur (sau, mai exact, cu sine însuși), Mircea Eliade menține în mod deliberat echivocul întîmplărilor, sugerînd cititorilor săi argumente în favoarea mai multor dezlegări posibile ale problemelor.

Finalul narațiunii rămîne ambiguu. Dayan își recapătă vederea și la ochiul vătămat și se integrează în Cosmos (gest sugerînd o moarte ritualică) chiar în Noaptea de Sînziene, pe cînd maestrul său spiritual este condamnat să rătăcească în continuare, ispășindu-și pedeapsa. De-

oarece — în ciuda **geniului său matematic** — nu este înzestrat cu adevărata imaginație creatoare, cu **geniul poetic**, Dayan rămîne doar un **mesager** (cu semnificații foarte actuale pentru lumea în care trăim), un mesager ce ne transmite semne, ne avertizează, dar care nu poate oferi soluții. Narațiuni precum **Tinerețe fără de tinerețe...**, **Les trois grâces** și **Dayan** sînt ispirate de marile probleme puse în fața omenirii de acest sfîrșit de secol. Conștiința faptului că umanitatea se poate oricînd autodistruge generează reacții firești și din partea oamenilor de artă, care răspund în felul lor unei stări de neliniște existențială acut resimțită.

UNIVERSUL CA SPECTACOL

Chiar dacă nu și-a revendicat niciodată statutul unui dramaturg de excepție, Mircea Eliade a cunoscut încă din tinerețe fascinația teatrului, mirajul spectacolului însoțindu-l apoi toată viața. În 1939 scrie drama **Ifigenia**, mult timp singura jucată pe scena Teatrului Național din București (în 1941 și reluată apoi în 1982). Elaborată cîteva decenii mai tîrziu, cea de a doua piesă semnificativă a scriitorului se intitulează **Coloana nesfîrșită** (1970) și, așa cum lesne deducem deja din titlu, îi este dedicată lui Constantin Brâncuși. Prin 1945—46, în **Jurnalul** lui M. Eliade se fac referiri la **Orfeu și Euridice**, proiect dramatic ce rămîne nedefinitivat, mitul lui Orfeu fiind reluat în narațiunea **Nouăsprezece trandafiri.** Tot o piesă cu puternice încărcături simbolice este și cea intitulată **Oameni și pietre,** publicată în „Revista de istorie și teorie literară". Este curios însă faptul că vocația pentru teatru a lui Mircea Eliade nu se concretizează atît în vreuna din speciile genului dramatic cît mai ales în nuvelă și roman, proza oferind mai multă libertate dezbaterilor de natură eseistică. Intenționînd să reconsidere arta dramatică — socotită o autentică soteriologie —, scriitorul relevă capacitatea spectacolului de a-i transpune atît pe actori cît și pe spectatori într-o altă dimensiune spațio-temporală, diferită de cea cotidiană. Asemenea idei se vehiculează într-o narațiune de factură labirintică, unde accentul alunecă de pe fabulația epică înspre semnificațiile ezoterice ale textului.

Printre creațiile în care problema reprezentației teatrale revine sub aspectele cele mai complexe se numără **Adio!... Incognito la Buchenwald, Uniforme de general, Pe strada Mîntuleasa...** și **Nouăprezece trandafiri.** Elementul de legătură al acestora se găsește în motivul ieșirii din determinismul istoric prin intermediul spectacolului, viața dobîndind sensuri noi prin pătrunderea în timpul mi-

tic. Grație statutului său special, actorul poate să se transpună într-un alt plan, mai profund, scăpînd astfel de orice condiționare. Asistăm, de fapt, la o transformare a destinului în spectacol. Imaginația — ne sugerează scriitorul — este mai presus decît realitatea, pe care o poate modifica la nevoie. În felul acesta omul devine un demiurg, un creator de noi lumi în sferele fără limite ale imaginarului. „Cît timp ne vom putea costuma și vom putea juca — suntem salvați", spune unul din personajele nuvelei **Incognito la Buchenwald...**, subliniind posibilitatea unei salvări ludice din ghearele timpului. Libertatea se ascunde în joc, pare să demonstreze Mircea Eliade. De aici decurge și necesitatea costumării, a deghizării, ceea ce echivalează cu asumarea repetată a unor alte identități.

Deosebit de interesante sînt părerile unuia din eroii romanului **Noaptea de Sînziene** despre triada Spectacol, Timp, Destin. Analizînd caracterul efemer al existenței, actorul Bibicescu spune următoarele: „Destinul este, de fapt, porțiunea de Timp pe care ne-o îngăduie Istoria. Este, deci, ceva foarte limitat: zece ani, treizeci sau optzeci, n-are importanță, este întotdeauna foarte limitat..." În această scurtă porțiune de timp care îi este hărăzită omului, istoria își imprimă voința ei asupra indivizilor. Probleme apar însă în momentele cruciale ale vieții sau ale istoriei, cînd omul încearcă să reziste presiunii evenimentelor. Soluția propusă de personaj ar fi refugiul în Spectacol, care nu reprezintă altceva decît o modalitate de concentrare a timpului. Sînt cunoscute diferențele existente între timpul istoric și timpul mult mai dens al spectacolului unde, în numai cîteva ore, asistăm la derularea unor destine. Dar să dăm cuvîntul actorului Bibicescu care, prin însăși profesia sa, are ocazia să cunoască din interior problemele legate de arta dramatică: „Eu am o întreagă teorie a Spectacolului, pe care-l definesc: Timpul concentrat. Într-un cuvînt Spectacolul silește Timpul să se manifeste sub formă de Destin — ca să poată fi, cum să spun?! ca să poată fi exorcizat. (...) A exorciza Destinul, asta e funcția Spectacolului. A-l sili să se manifeste **lîngă tine, pe scenă,** într-un timp concentrat — și **tu să scapi,** să rămîi **spectator, să ieși din Timp...**"

Prin intermediul spectacolului se ajunge, prin urmare, la o concentrare a timpului, adică la o condensare a destinului însuși care, manifestîndu-se în fața individului și

nu numai prin el, poate fi influențat. Prin proiectarea destinului pe scenă omul are posibilitatea să rămînă un simplu spectator al acestuia, adică să se sustragă timpului a cărui acțiune nefastă va fi resimțită doar în opera de ficțiune.

Ideea care trebuie reținută în primul rînd din nuvela **Incognito la Buchenwald...** (1974), narațiune situată și ea sub numeroase aspecte în prelungirea microromanului **Pe strada Mîntuleasa...**, este aceea a posibilității cuceririi libertății prin spectacol: „— Cam așa, răspunse Ieronim, zîmbind melancolic. Pentru că, doamnă, continuă întorcîndu-se către Marina, noi, cîțiva, am ajuns mai demult la concluzia că numai prin teatru, adică prin **spectacol** (incluzînd, evident, mimul, coregrafia, corul) numai prin spectacol am putea izbuti să **arătăm** că deși condiționați și îngrădiți din toate părțile, noi, ca și contemporanii noștri din celelalte țări și continente, nu sîntem asemenea șoarecilor prinși în cursă..." Teza decondiționării social-istorice prin intermediul reprezentației dramatice este lansată de către un grup de tineri actori. Pentru a demonstra justețea teoriei lor, aceștia își aleg ca decor un loc al maximelor constrîngeri și îngrădiri, un loc „unde oamenii au fost prinși și carbonizați ca șoarecii într-o cușcă stropită din belșug cu gaz...", spațiul ridicat la rang de simbol negativ al lagărului de la Buchenwald. Ceea ce încearcă tinerii actori este un adevărat experiment, experimentul posibilității salvării din determinismul tragic al istoriei prin funcția purificatoare a artei, prin catharsis. Libertatea în asemenea situații nu poate fi decît una interioară, de aceea imposibil de sesizat de către ceilalți dar, cu toate acestea, ea o poate concura pe cea exterioară prin faptul că este la fel de profundă și la fel de greu de obținut.

Din punct de vedere compozițional, nuvela excelează prin savanta alternare a planurilor narative. Debutul ne introduce într-o casă evocînd niște timpuri arhaice, în care o trupă de actori se silește să își pună în aplicare experimentul teatral. Repetiția este însă perturbată de sosirea Zamfirei Darvari, personaj care face parte din tipologia fabuloasă a eroilor din **Pe strada Mîntuleasa...** Pe lîngă circulația personajelor, asemănări frapante cu creațiile din ultima perioadă a activității scriitorului se manifestă și în conținutul de idei și simboluri. Zamfirei, de

exemplu, i se cere să intre pentru a doua oară în casă, repetarea simbolică a gestului primordial sugerînd renașterea în planul spiritului. Pe de altă parte, sub o formă camuflată, sîntem anunțați de la început că narațiunea va avea un final tragic, prin prezența cîinilor, adevărate simboluri htoniene. Tot acum aflăm că trupa lui Ieronim pune în scenă un spectacol cu caracter experimental. Ca și în povestirea **Adio!...**, surprindem și aici deosebitul interes al lui Mircea Eliade pentru înnoirea reprezentației dramatice. De data aceasta este vorba de revelarea prin spectacol a unor sensuri ascunse, ceea ce echivalează cu dezvăluirea neașteptată a sacrului în profan: „— Sensul îl creăm noi, Ieronim. Sensul îl revelăm noi, prin spectacol. Prin Spectacol, Ieronim, fără început și fără sfîrșit!" Ceea ce mai trimite indiscutabil la operele dramatice este existența unui cor improvizat **ad hoc** prin replicile colective ale actorilor, cor asemănător cu cele din tragediile antice datorită rolului său de a comenta faptele și cuvintele lui Ieronim. Tot la teatru, dar la un teatru degradat (bîlci), ne trimite și spectacolul dat de Ieronim și de cei doi cîini ai săi la Spitalul Colentina, pentru a-i distra pe copii. Acest spectacol se aseamănă însă mai mult cu prestidigitația, cu magia decît cu arta adevărată.

Nuvela abundă în trimiteri la filozofia indiană, fapt explicabil avînd în vedere subiectul tratat, problema libertății, una din marile constante ale gîndirii indiene. În felul acesta, perspectivele iudeo-creștină, existențialistă și marxistă sînt înlocuite cu o viziune nouă, camuflată sub termenul exotic de Boddhisattva. În budismul mahayanist, Boddhisattva desemnează o ființă divină care, capabilă să-și anihileze setea de existență, atinge desăvîrșirea, permițîndu-i-se accesul în Nirvana. Zeitatea renunță însă chiar la Nirvana — scopul suprem al oricărui ascet — pentru a se dedica mîntuirii omenirii.

Al doilea moment al relatării ne dezvăluie un Mircea Eliade care, pentru a spori și mai mult ambiguitatea textului, folosește tehnica povestirii în povestire. Astfel, cele spuse pînă acum despre piesa pe care o pregătește trupa lui Ieronim sînt lăsate la o parte, narațiunea continuînd, în mod paradoxal, cu... dezvăluirea unor întîmplări care au avut loc aproximativ cu două decenii în urmă. Scriitorul forțează barierele cronologiei, elementul de legătură dintre cele două planuri fiind realizat de Zamfira Darvari.

Ceea ce-l surprinde pe cititor este concentrarea episoadelor, fapt care produce o alternare deosebit de rapidă a planurilor narațiunii, fără ca ambiguitatea textului să se risipească. Tehnica aluzivă cu ajutorul căreia prozatorul dezvăluie în mod gradat înțelesul ascuns al creației sale lasă să se întrevadă, o dată în plus, imaginea arhetipală a labirintului și eforturile făcute pentru a se ajunge în multvisatul centru al semnificațiilor. Mircea Eliade este conștient de faptul că distrugerea misterului constituie o vină capitală în domeniul fantasticului, motiv pentru care evită de regulă să cadă în această capcană. Ideea se găsește în proximitatea teoriilor lui Lucian Blaga. Asemenea marelui poet, Mircea Eliade nu distruge ci, dimpotrivă, sporește și mai mult în și prin creațiile sale tainele lumii. Cititorului avizat în proza fantastică, în mitologie și în filozofie i se oferă însă destule puncte de reper pentru a putea decodifica mesajul ezoteric al întîmplărilor.

Revenirea la planul inițial readuce în centrul atenției dezbaterea ideii de libertate. Astfel, ni se spune că libertatea interioară este aproape întotdeauna irecognoscibilă, camuflată sub maldărul de aparențe nesemnificative: „— Cer iertare celor în drept, continuă Marcian scoțîndu-și brusc ochelarii și așezîndu-i în buzunarul de sus al paltonului. Dar dacă doamna a fost acceptată în secretele spectacolului nostru, măcar să afle esențialul. Anume ce spunea Ieronim: că libertatea interioară este aproape întotdeauna irecognoscibilă". Spectacolul realizat de grupul de tineri este extrem de pretențios, deoarece își propune să reveleze spectatorilor nu numai posibilitatea cuceririi libertății interioare în anumite cazuri-limită (cum a fost și situația celor din lagărul de la Buchenwald), ci oferă și soluțiile practice prin care această libertate poate fi cucerită.

Narațiunea repune în discuție obsesii mai vechi ale lui Mircea Eliade. Astfel, prin petele de igrasie decolorate de razele soarelui reapare ideea unității contrariilor, a Apei și a Focului. Aceste pete, aflate pe zidurile bătrînei case în care își țin repetițiile actorii, reprezintă niște semne care i-au condus pe copiii de pe strada Mîntuleasa către ținutul miraculos de sub pămînt. În acest sens, Ieronim, ca ultim supraviețuitor al familiei Antim-Calomfir-Thanase, este urmașul lui Iorgu Calomfirescu, cel care și-a dedicat întreaga viață descoperirii lumii htoniene a blaji-

nilor. Cel de-al doilea plan al narațiunii insistă tocmai pe dezvăluirea unor asemenea aspecte situate în prelungirea întîmplărilor din **Pe strada Mîntuleasa...**

Referirile la filozofia indiană se îmbogățesc prin legenda despre Siddharta, prințul devenit ascet. Mircea Eliade repovestește întreaga istorie a lui Buddha, întemeietorul religiei care îi poartă numele. Or, numele inițial al acestuia a fost Siddharta, ceea ce înseamnă „cel care și-a atins ținta". Născut în localitatea Kapilavastu de la poalele Munților Himalaia, prințul duce o existență fericită pînă în clipa în care, întîmplător, află că pe lume există boală, bătrînețe și moarte, dar și o cale de izbăvire prin renunțare. Renunțînd la soția sa, Yasodhara, și la bogățiile palatului unde trăia, el se pregătește pentru „Marea Plecare", devine ascetul Gautama și apoi un adevărat iluminat (buddha). O repetare a acestui mit are loc prin povestea unuia din personaje, Elefterescu care, inițiat în tainele lui Buddha, se pregătește și el de „Marea Plecare", Chiar și mesajul piesei poate fi reformulat din perspectiva mitologiei indiene: „Teza lui era că **poate** — recunosc că spunea întotdeauna: **poate** — **poate** una din filozofiile, gnozele sau sectele religioase, sau creațiile artistice contemporane camuflează noua versiune a salvării, formulată pentru epoca noastră și în termeni accesibili culturii noastre, formulată, proclamată, spunea (Elefterescu, n.n.), de un Boddhisattva". Or, piesa lui Mircea Eliade nici nu încearcă altceva decît să formuleze în termeni accesibili omului contemporan posibilitatea ieșirii din concretul istoric prin intermediul creațiilor artistice. Ideea de noutate (autenticitate) în spectacol este adîncită în discuția lui Lorinț cu Elefterescu. Încă de la primele replici șochează opinia că piesa nu are început. Corul, dansul, muzica și luminile sînt la fel de importante ca și dialogurile. Chiar și ceea ce li se spune sau li se arată spectatorilor este atît de nou încît piesa nu mai poate intra în sensul tradițional al noțiunii de „spectacol".

Finalul narațiunii aduce cu sine contopirea celor două planuri, primul înglobîndu-l pe al doilea, care s-a dovedit mai mult un element de legătură cu cele prezentate în **Pe strada Mîntuleasa...** Acum asistăm la revelarea adevăratelor înțelesuri ale textului, al cărui mesaj optimist ne învață că putem fi oriunde fericiți: „Ai fi vrut să ne spui un lucru pe care, în ceea ce mă privește, îl știam

de mult dar nu făcusem încă legătura cu petele de igrasie de pe zid. Ai vrut să ne spui că **oricînd** și **oriunde** putem fi fericiți, adică liberi, spontani, creatori. Nu e nevoie de peisaje paradisiace, nici de prezențe nobile și înălțătoare, de muzică angelică și celelalte. **Aici,** ca și oriunde în altă parte, **oricînd,** în orice împrejurare, dacă știm cum să privim și **înțelegem,** atunci..." Ieronim, tînărul regizor al teatrului experimental, are un sfîrșit apoteotic, moartea lui provocată de trăsnet fiind mai mult sugerată. Dispariția eroului este anunțată simbolic prin dărîmarea clădirii în care trupa își ținea repetițiile. Parsonajul renaște apoi **pentru a doua oară** sub semnul luminii, într-o lume a esențelor. Întîlnirea cu Zamfira îi revelează adevărata identitate, Ieronim nefiind altcineva decît Darvari, eroul dispărut fără urme în **Pe strada Mîntuleasa,** dar pe care Zamfira îl regăsește acum definitiv.

Referiri interesante la arta spectacolului conține și nuvela **Uniforme de general** (1971). De altfel, și personajele centrale ale acestei narațiuni sînt tot niște artiști, actorul Ieronim — cel din **Incognito la Buchenwald...,** ceva mai tînăr însă — și celebrul muzician Antim Manolache. Chiar și cadrul desfășurării evenimentelor, străvechiul imobil al familiei Calomfir, a mai fost întîlnit în creația discutată anterior. Scriitorul se inspiră de data aceasta din tainele prăfuite pe care le ascund vechile și maiestuoasele construcții. Casa apare ca o arhivă a trecutului: dulapuri, lăzi, cufere conțin în ele tainele unor vremuri de mult uitate. Pe această scenă naturală se arată Ieronim, adevărat arhetip al lui **homo ludens,** personaj ce concepe realitatea ca pe un spectacol. El este cel care fixează decorul în care se vor desfășura evenimentele: „Decorul e simplu, îl cunoști. O stradă din Bucureștii anilor 1950. Început de toamnă. În fund, un maidan".

La acest prim nivel, narațiunea este mai mult o evocare, o relatare a întîlnirii dintre Ieronim și Economu, întîlnire dramatică de către primul. Acesta mărturisește că trăiește numai pentru teatru. Incursiunea celor doi în podul casei își are replica în planul imaginarului care, în cazul lui Ieronim, concurează realitatea. Ieronim este unul din puținii oameni care mai au imaginație și prin aceasta el se opune celorlalți: „Aproape nimeni nu mai are imaginație. Trăim vremuri grele. Cine mai are timp să-și imagineze o altă lume, cu **altfel** de oameni, o lume mai poe-

tică, şi deci mai adevărată?..." Parcă am auzi cuvintele lui Ahasverus, protagonistul naraţiunii **Dayan**!

Scena urcării celor doi eroi în podul casei este potenţată de tainele imobilului, de misterele răspîndite de către obiectele fără viaţă, dar care păstrează amintirea unor epoci revolute. Ascensiunea însăşi semnifică pătrunderea în inima misterului, căci podul, după expresia lui Gilbert Durand, este un „muzeu al strămoşilor"[1], un loc al întoarcerii în timp. Această întoarcere slujeşte însă tot ideea de spectacol prin scenografia, decorul şi costumele pe care le oferă. De ideea de spectacol se leagă şi faptul că Ieronim îşi închipuie scene posibile, refuzînd evenimentele concrete în favoarea celor imaginate. Se lansează chiar ipoteza superiorităţii imaginarului asupra realului prin posibilitatea refugiului într-o altă lume, „cu **altfel** de oameni, o lume mai poetică, şi deci mai adevărată". Controlarea destinului prin trecerea, evadarea dintr-o dramă în alta sau chiar ieşirea din spectacol nu se poate realiza în planul concret-istoric, mai ales în momentele cruciale ale existenţei. Iată pentru ce războiul, prin milioanele sale de victime, este comparat cu tragediile antice, Ieronim exprimîndu-şi regretul că nu este vorba de un joc la sfîrşitul căruia eroii ar putea să înceapă un nou spectacol, să intre în postura unor noi destine.

Spectacolul este amplificat prin travestiul în faimoasele uniforme de general, recuzite ale teatrului experimental realizat de tînărul actor. „Am recreat spectacolul, am reinventat arta dramatică", spune Ieronim, care ajunge la acest rezultat prin întoarcerea la talentul său originar în urma detaşării de ceea ce l-au învăţat actorii profesionişti. Încă din primii ani ai vieţii, teatrul devine un adevărat mod de existenţă pentru cel considerat deja în acea epocă un copil-minune al rampei. Spectacolul instituţionalizat îşi are însă limitele lui; actorilor li se atribuie roluri în funcţie de înfăţişarea lor exterioară şi nu după talent. Prima treaptă, care demonstrează şi precocitatea lui Ieronim, se materializează în rolul de copil-minune. După ce trece de înălţimea de un metru şaizeci, urmează rolul de june prim. Eroul are însă forţa de a se

---

[1] Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului**, traducere românească de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 304.

revolta împotriva acestei evoluții schematice care-i mutilează imaginația și talentul, recreînd spectacolul în funcție de propria sa viziune. Ieronim poartă cu sine o povară deosebit de grea: blestemul de a crea. El își imaginează permanent episoade, trăiește în și prin spectacol. Memoria lui nu înregistrează fapte reale, ci întîmplări imaginare. Spectacolul, jocul reprezintă chiar o modalitate de apărare împotriva expansiunii evenimentelor: „... mă apăr **jucînd teatru**, transformînd obsesia și nenorocul în spectacol..." Prin faptul că oferă posibilitatea travestiului, a schimbării identității, uniformele de general se transformă în simboluri ale artei, ale geniului ludic. „Cît timp ne vom putea costuma și vom putea **juca**, sîntem salvați", spune Ieronim, dezvăluind calea refugiului în spectacol din fața evenimentelor dramatice în care ne proiectează din cînd în cînd istoria. Finalul nuvelei repune în discuție ideea lumii ca teatru. A descoperi sensul și funcția acestei reprezentații de dimensiuni cosmice „înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca **spectacol.** Asta înseamnă că putem interveni oricînd, prin imaginație, și putem modifica **spectacolul** așa cum vrem noi..." Asistăm de fapt la o suprapunere a realului cu imaginarul, ambele domenii fiind la fel de palpabile. Imaginarul nu numai că este în stare să concureze realitatea, dar o și poate corecta, îmbunătăți. Potrivit acestei concepții, creatorul va fi mai mult decît un demiurg în lumea fanteziei, tocmai pentru că imaginația poate modifica datele lumii concrete, lume care este și ea considerată ca produs al imaginației, ca joc. Trebuie să mai clarificăm ce înseamnă pentru Ieronim noțiunea de **realitate.** Pentru tînărul actor, realitatea este **adevărul total,** adică ceea ce se poate cunoaște numai după moarte. Spectacolul, arta în general, are capacitatea de a anticipa aici, pe pămînt, revelația morții. Potrivit acestei concepții, teatrul și într-o oarecare măsură filozofia nu reprezintă altceva decît niște inițieri în moarte.

Tînărul Ieronim și bătrînul său unchi, Antim Manolache, sînt de fapt două proiecții în timp ale aceluiași arhetip, acela al artistului. Deși unul e tînăr, iar celălalt se apropie vertiginos de amurgul vieții, ei au de fapt aceeași vîrstă spirituală, deoarece „un artist nu îmbătrînește niciodată". Mai mult, vîrsta apropiată a celor doi mai este sugerată și de numărul foarte mare al amintirilor pe care

le-au dobîndit. Diferă doar natura acestora căci, spre deosebire de Antim care își aduce aminte de niște evenimente petrecute aievea, Ieronim își imaginează pînă și amintirile. Fiind însă artiști adevărați, amîndoi trebuie să înfrunte destinul, să accepte tragedia ca singurul mod de existență vrednic de un creator.

Ascensiunea lui Ieronim și a lui Vladimir Iconaru în podul casei Calomfirescu este dublată în cel de-al doilea plan al narațiunii de povestea lui Antim Manolache și a Mariei Daria Maria. Violoncelistul a citit în tinerețe o narațiune care i-a marcat profund viața: relatarea vorbește despre un vestit saltimbanc ce își dă seama de degradarea artei sale. Dacă la început a fost făcut să amuze zeii, el distrează acum prin diferite bîlciuri oamenii. Același lucru i se întîmplă și lui Antim. De îndată ce dezvăluie marea sa revelație, artistul este părăsit de logodnicele sale. Cele două planuri narative se întrepătrund însă repede, succesiunea spațială a scenelor fiind înlocuită cu cea temporală. Neîncetatele întoarceri în trecut au ca arhetip faimoasa ladă pe care cei doi tineri o găsesc în pod și din care Ieronim scoate rînd pe rînd cîte un obiect. Această scoatere la lumină a hainelor din străvechiul cufăr are valoarea unei reactualizări a trecutului, căci fiecare bucată își are povestea ei, amintește de un fapt, de un eveniment, de un destin. Lada devine un echivalent al memoriei, prin faptul că include în sine sub o expresie concentrată timpul însuși. Prin forma pe care o are, cufărul trimite aici la simbolul înghițirii timpului între pereții săi. Dar, pe lîngă faptul că reprezintă un mormînt al trecutului, obiectul îl și eternizează prin conservarea veșmintelor pe care le conține, veșminte ce reprezintă de fapt o multitudine de povești, de dimensiuni ale unor epoci străvechi. Acest cufăr ce închide în sine trecutul personajelor este situat la rîndul lui într-o cutie și mai mare: casa. Imobilul sugerează și el o anumită dimensiune temporală și anume prezentul, prezent ce a înghițit însă trecutul.

Deosebit de interesant este construit finalul nuvelei, amintind de soluția propusă în povestirea **La țigănci.** Asistăm din nou la o împlinire a iubirii prin moarte. Ca și în cazul scrierilor lui Laurențiu Fulga, iubita este un înger al morții care îl introduce pe erou în lumea de dincolo. Logodna veșnic amînată a lui Manolache reprezintă

în fond o întîrziere a unui final inevitabil. Oglinda devine în această aventură un loc de trecere, o fereastră ce se deschide dincolo. Cele trei logodnice ale lui Antim, pe care le regăsește abia acum, sînt de fapt cele trei Moire care i-au împletit destinul pînă în acest moment.

Simbolismul oglinzii ca poartă de trecere și reflectare a lumii de dincolo a mai fost dezbătut atunci cînd micul copil-minune, Ieronim, oferă un spectacol — de fapt un lung monolog — familiei sale. Acum, în noaptea Sfîntului Ion, totul este posibil, poate avea loc manifestarea lumii de dincolo. Eliade reia aici credințe populare străvechi despre ocaziile deosebite în care poate avea loc manifestarea sacralității sau se poate comunica cu lumea de dincolo. O obsesie identică a stat, după cum am văzut, și la baza lucrării monumentale intitulată **Noaptea de Sînziene.**

Un extraordinar elogiu adus jocului are loc în narațiunea **Adio!...**, istorisire hibridă ce conține atît elementele specifice genului epic, cît și celui dramatic. Dincolo de substratul mitico-filozofic — analizat în capitolul **Timp sacru și timp profan** —, această creație cuprinde date semnificative, privind viziunea lui Mircea Eliade despre teatru. Narațiunea se deschide cu emiterea unei ipoteze: scriitorul își imaginează cum ar proceda dacă ar scrie o piesă de teatru, ipoteză concretizată în fața cititorilor. Dacă André Gide a fost unul dintre primii prozatori care prin **Falsificatorii de bani** ne-a oferit romanul unui roman, Mircea Eliade ne prezintă în narațiunea **Adio!... scenariul epic al creării unei drame.** Ceea ce surprinde de la început în această piesă-experiment este absența spectacolului propriu-zis, element esențial în cadrul genului dramatic. Mai bine spus, spectacolul nu are loc în fața și pentru spectatori, fapt care duce la realizarea unei dihotomii sală-scenă. În mod paradoxal, piesa nu este jucată pentru a-i distra pe spectatori. Aceștia ar putea la fel de bine să și lipsească, ba mai mult, lipsind, ei nu ar perturba prin nerăbdarea și lipsa lor de înțelegere o reprezentație ce se desfășoară cu cortina lăsată.

Opoziția dintre cei situați în sală și cei care se găsesc pe scenă ilustrează de fapt apartenența lor la două dimensiuni temporale diferite, de unde decurge și lipsa de înțelegere, imposibilitatea comunicării dintre cele două planuri, dihotomie sugerată de cortina lăsată. Spectatorii ce

așteaptă cu nerăbdare, dar și cu interes — neștiind despre ce fel de piesă este vorba! — începutul spectacolului, aparțin timpului istoric concret, a doua jumătate a secolului XX. Dimpotrivă, actorii au posibilitatea de a se transpune prin intermediul jocului în orice dimensiune temporală ar dori ei. Acest lucru nu înseamnă însă neapărat imposibilitatea comunicării dintre cele două planuri. Lipsa de înțelegere se manifestă datorită subiectului piesei, o retrăire condensată prin joc a întregii istorii a religiilor, retrăire ce are loc într-o societate desacralizată, care a proclamat deja moartea lui Dumnezeu. Nemaicrezînd în mituri, spectatorii nu se vor mai putea întoarce în timp, nu vor mai participa afectiv la acest spectacol, fapt sugerat de altfel și prin cortina ce rămîne lăsată. Eșecul tentativelor de comunicare se manifestă din plin atunci cînd mai mulți actori apar pe scenă pentru a-i liniști pe spectatori. Ei nu reușesc însă să satisfacă doleanțele acestora, tocmai pentru că nu vorbesc același limbaj — aluzie la miticul turn Babel. Actorii vor fi deci niște intermediari ratați, din cauză că nu pot să transpună într-un limbaj profan mesajul sacru al piesei. Ceea ce putem reține în primul rînd din creația **Adio!** este ideea de spectacol ca act revelator. Accentul piesei nu este pus pe faptul ludic înțeles ca amuzament, ci pe posibilitățile de retrăire prin joc a istoriei religiilor, adică pe manifestarea sacralității.

Ideea spectacolului pentru spectacol, a jocului ca artificiu adresat ochiului și nu spiritului este prezentă mai rar în opera lui Mircea Eliade, ca de exemplu într-un pasaj din microromanul **Pe strada Mîntuleasa...** Bătrînul învățător Fărîmă ne povestește aici despre un personaj numit Doftorul, despre care se spune că „era înzestrat cu puteri ciudate“, și că „se pricepea la fel de fel de leacuri și tot umbla prin țări străine, depărtate“. Adevărata pasiune a acestui om este însă scamatoria, pe care o practică numai pentru plăcerea lui: „Era un prestidigitator neîntrecut, dar era și iluzionist și fakir, și Dumnezeu știe ce mai era altceva, căci făcea lucruri de necrezut. Făcea toate acestea pentru plăcerea lui, și numai la iarmaroace și prin tîrguri mici, niciodată la București. Avea pasiunea asta: lua cîțiva copii cu el în două căruțe și șase cai și colinda satele timp de o lună, două între Sfîntul Petru și Sfînta Maria“. Pentru a conferi mai multă

veridicitate întîmplărilor povestite, scriitorul le transpune în gura unui personaj-martor, care l-a văzut la lucru în mai multe ocazii pe faimosul prestidigitator. Prima experiență ni-l prezintă pe Doftor creînd din nimic o mirifică lume iluzorie. Asistăm de fapt la o proiecție a imaginarului asupra realului, la o concretizare a fanteziei. De aici concentrarea deosebită a personajului care, mai întîi face să apară o linie lungă, dar de sticlă. Prin întindere, aceasta se transformă în pereții unui uriaș acvariu. Atunci cînd e gata, bazinul construit ad-hoc este umplut cu apa care țîșnește brusc din pămînt, pînă cînd acvariul se umple pînă în vîrf. Ajung cîteva semne tainice și fel de fel de pești pot fi văzuți înotînd în bazin. Spectacolul nu se termină însă aici căci, asemenea celebrului Passe-muraille al lui Marcel Aymé, Doftorul trece prin pereții bazinului, fără să se ude, oferind spectatorilor peștele preferat. O simplă bătaie din palme și iluzia se destramă fără urme. Ceea ce putem reține din demonstrația pe care ne-o oferă acest demiurg al fanteziei este caracterul vizual al întîmplărilor descrise, mai mult, **șocul** vizual produs asupra spectatorilor.

A doua reprezentație la care asistă Zaharia Fărîmă aprofundează și mai mult noțiunea de spectacol, în care sînt incluși, de data aceasta, și copiii de pe strada Mîntuleasa. Pînă și pregătirile se transformă într-un adevărat ceremonial, căci Doftorului „îi plăcea grozav să facă lucrurile cu mare pompă, ca la un spectacol de gală". Sîntem martorii unei adevărate transformări a lumii în spectacol. Întoarcerea în timp este sugerată deja prin apariția în tîrg a unuia dintre copii, Lixandru, care se arată sub înfățișarea unui prinț călare pe un cal alb. Al doilea tînăr, Ieronim, este metamorfozat într-un „arap" „înalt și gras și negru, (...) cu pieptul gol și cu un iatagan". La intrarea în cort spectatorii sînt întîmpinați de către Aldea care, așezat la o masă boierească, dă restul în monezi de aur, mult mai prețioase decît infimul cost al biletelor, de unde jongleria, scamatoria, prin răsturnarea spectaculoasă a valorilor. Înfățișarea iluzionistului este cea cerută de tradiție: „îmbrăcat în frac, cu mănuși albe", avînd „musteți lungi, subțiri, foarte negre". Seria miracolelor continuă cu uimitoarea metamorfoză a unor bețe de chibrituri într-o scară cu ajutorul căreia se poate pătrunde într-o sală magică unde dispar zeci de oameni. Ultima re-

prezentație, a treia, constituie un spectacol ratat căci, unul din personaje nu acceptă convențiile jocului, dezvăluind trucul folosit de către scamator.

Am insistat atît de mult asupra acestui personaj pentru a putea face mai ușor trimiteri la literatura universală, căci tipul iluzionistului, al scamatorului are corespondențe largi atît în literatura română, cît și în literatura altor popoare. Astfel, prin intermediul Doftorului pătrundem într-o adevărată curte cu miracole, întîlnită mai ales în scrierile lui Gabriel García Márquez. În acest sens, Doftorul este un Melchiade autohton sau un vînzător de miracole asemenea „bunului“ Blacamán. Indiferent dacă este vorba de Macondo sau de orice altă localitate, spațiul matrice în care își desfășoară activitatea iluzionistul este **bîlciul, iarmarocul,** iar scopul suprem pentru aceste personaje, pentru care jocul apare ca unicul mod de existență, este acela de a-i ului pe spectatori.

Există însă și diferențe semnificative între scrierile celor doi prozatori căci, dacă în cazul lui García Márquez jocul este privit în general ca act ludic gratuit al cărui unic scop este să provoace senzație, la Mircea Eliade acest tip de scamatorie nu este decît un accident, spectacolele conținînd un sens mitico-filozofic profund, chiar dacă el nu poate fi decodificat întotdeauna la prima vedere. Nici Sergiu Andronic, nici ghicitorul în pietre — acest Proteu modern — nu își desfășoară activitatea de dragul reprezentației, ci dintr-o nevoie interioară bine precizată. Cu toate acestea, există certe asemănări între Doftorul lui Mircea Eliade și cei doi eroi ai lui Gabriel García Márquez, Melchiade, respectiv Blacamán, „bunul vînzător de miracole“. În primul rînd — după cum am mai văzut — este identic locul unde pot fi întîlnite aceste personaje: bîlciul. Dar, în general, bîlciul e un spațiu al decăderii, atît al artei cît și al artistului. Acest lucru este ilustrat de către Blacamán, al cărui declin se oglindește în regresul său de la ipostaza de „interpret de vise“ și om „care scotea măselele prin sugestie“, la cea de „hipnotizator de aniversări“ și „tămăduitor de bîlci“. Personajul reprezintă întruchiparea „clasică“ a șarlatanului, a impostorului, însăși afacerea vieții sale — vinderea singurului leac adevărat „împotriva mușcăturilor de șerpi, tarantule, scolopendre și tot felul de mamifere veninoase“ — bazîndu-se

pe o înscenare: vipera cu ajutorul căreia demonstrează eficacitatea antidotului său este fără venin.

Mult mai apropiat de eroul lui Eliade, prin onestitatea sa, se găsește Melchiade, celebrul prestidigitator din **Un veac de singurătate.** Acesta reușește să-i șocheze pe macondieni prin obiectele pe care le aduce în sat căci, el introduce în „curtea cu miracole“ inventată de scriitor minuni inexistente, cum ar fi: dagherotipul, pianul mecanic, trenul, cinematograful, gramofonul, telefonul, păsările mecanice, lupa etc. Toate aceste invenții sînt firești spiritului european, dar ele uluiesc niște oameni obișnuiți cu altfel de fenomene: revenirea periodică a spiritului celor dispăruți, ploile care țin ani de zile fără oprire sau căderea îngerilor[1]. Privind deci lucrurile din perspectiva europeanului, Melchiade introduce firescul, normalul în domeniul miracolului. Situația este însă răsturnată dacă privim lucrurile din punctul de vedere al macondienilor.

Și personajul lui Mircea Eliade desfășoară o activitate asemănătoare cu cea a lui Melchiade. Cu toate acestea, diferă modul în care Doftorul obține efectul de surpriză și uluială asupra spectatorilor, căci el nu se folosește de obiecte miraculoase ce șochează prin forma sau funcția lor insolită ci improvizează, creînd din nimic o adevărată lume iluzorie. Cele trei spectacole pot fi interpretate și ca trei ipostaze ale destinului de prestidigitator: anii de ucenicie, epoca de glorie și decăderea. Aceste faze distincte se observă mai ales în dificultatea ascendentă a numerelor prezentate. Trebuie să mai precizăm că, deși „se pricepea la fel de fel de leacuri“ cu ajutorul cărora „vindeca oamenii și vitele“ — calitate ce îl apropie în aparență de Blacamán —, Doftorul rămîne un „nemaipomenit iluzionist“, ce nu poate fi acuzat de șarlatanie.

Asemenea unor creații precum **Adio!, Uniforme de general** sau **Incognito la Buchenwald,** mircoromanul **Nouăsprezece trandafiri** (1980)[2] face parte din categoria acelor

---

[1] În problema „miracolelor“ din opera lui Gabriel García Márquez a se vedea studiul **Garcia Marquez, fabricantul de miracole,** în vol. lui Ion Vartic **Modelul și oglinda,** Ed. Cartea Românească, București, 1982, pp. 167—176.

[2] Terminat în 1979, romanul a fost tipărit în lb. română de Ioan Cușa la Editura „Ethos“ din Paris un an mai tîrziu. Versiunea „autohtonă“ a apărut în 1991 la Editura „Românul“ din București sub îngrijirea lui Mircea Handoca, principalul editor al operei literare a lui Mircea Eliade.

narațiuni care alcătuiesc o introducere insolită la o posibilă dramaturgie a viitorului. De altfel, în ultima etapă a creației sale, scriitorul recurge la o sinteză tot mai pronunțată a ideilor risipite cu generozitate în cele mai diferite opere. Continuitatea se concretizează atît în reluarea unor teme și motive, cît și în circulația liberă de la o operă la alta a cîtorva personaje reprezentative. Este important de sesizat faptul că autorul **Nopții de Sînziene** nu își expune concepția despre dramaturgie în tratate, ci găsește o modalitate pe cît de neobișnuită pe atît de personală, aceea de a teoretiza arta spectacolului prin epicizarea ideilor sale, transpuse în plan literar. Ca urmare, aceste narațiuni au un profund caracter eseistic și reprezintă, în esență, scenariile elaborării unor piese de teatru.

Procedeele utilizate de către Mircea Eliade în **Nouăsprezece trandafiri** sînt cunoscute deja din relatările sale precedente. Un lanț de evenimente insolite contrariază orizontul de așteptare al cititorului, trezindu-i interesul încă din primele rînduri. Ca și în celelalte creații, prozatorul preferă și de data aceasta o perspectivă caleidoscopică, unitatea dintre multiplele puncte de vedere ce se suprapun ori se contrazic neîncetat fiind asigurată de prezența unui personaj narator și martor al întîmplărilor. Acesta este un alter ego al scriitorului însuși, după cum dedublări ale prozatorului pot fi considerați și ceilalți protagoniști ai cărții. Ca secretar și colaborator apropiat al reputatului prozator Anghel Dumitru Pandele, Eusebiu Damian este o întruchipare a scribului, care înregistrează întîmplările și care devine — asemenea cititorului — subiectul unui îndelungat proces inițiatic. Perspectiva sa limitată se identifică cu aceea a lectorului, el însuși un neofit avid de marile revelații promise de confesiunile celorlalte personaje. „Aveți dreptate să nu înțelegeți — spune unul din eroii cărții —, pentru că lucrurile sunt mai complicate decît par la prima vedere". Această frază caracterizează extrem de bine structura labirintică și natura inițiatică a prozei lui Mircea Eliade. Narațiunea are mai multe straturi și presupune mai multe chei de lectură, firul epic alcătuind doar un pretext ce conduce la niște semnificații mult mai adînci. Fără să fie în mod declarat un anticalofil, Mircea Eliade este autorul unei proze de idei, ce nu își revendică și problema stilului. Fascinația ideilor devine însă atît de puternică încît citi-

torul uită rapid de arhaicitatea limbajului și de unele inadvertențe stilistice.

Narațiunea se deschide cu un eveniment neobișnuit: tînărul Laurian Serdaru sosește în casa maestrului Pandele pentru a-i cere consimțămîntul la căsătoria sa cu Niculina Nicolaie. Cu această ocazie, reputatul prozator află cu surprindere că tînărul de 28 de ani din fața sa, pe care nu l-a văzut niciodată înainte, este de fapt fiul său. Dincolo de senzaționalul exterior al mesajului transmis, cuvintele personajelor au întotdeauna și o încărcătură metafizico-simbolică ce trimite la universul mitologiei. Sub numeroase aspecte, procedeele utilizate de Mircea Eliade în proza sa fantastică seamănă cu **ars poetica** lui Lucian Blaga. Asemenea marelui poet-filozof, autorul **Nopții de Sînziene** nu distruge marile taine ale universului, ci le sporește, adăugînd la cele existente altele noi. Proliferarea neîntreruptă a misterului, a semnificațiilor criptice, poate fi comparată cu razele lunii, care lasă să se întrevadă conturul obiectelor dar, în loc să distrugă tainele, le potențează. În ceea ce privește narațiunea **Nouăsprezece trandafiri,** relevarea parțială a adevărului constituie o permanentă provocare spirituală, ce generează noi semne de întrebare. Debutul narațiunii se găsește sub semnul grotescului, al farsei. Pentru a-și dezvălui identitatea, Laurian Serdaru începe o narațiune extrem de neverosimilă, atît prin datele ei senzaționale cît și prin maniera labirintică a expunerii faptelor. Adevărul despre ascendența personajului este legat de o dedicație descoperită pe **Roata morii,** „cel mai popular roman al maestrului Pandele: «Sibiu, Crăciun 1938, Orfeu, Steaua sus răsare...»" Însemnarea a fost întregită șapte ani mai tîrziu de către mama lui Serdaru, care lăsa fiului ei următoarea moștenire spirituală: „Pentru Laurian, cînd va fi mare, ca să înțeleagă și să ne ierte". Jocul împrejurărilor face ca decodificarea mesajului să aibă loc abia peste trei decenii, cînd evenimentele de odinioară se reiau parcă în mod miraculos. Este vorba de întreruperea unui spectacol proiectat prelucrînd mitul lui Orfeu și al Euridicei și de substituirea lui cu o nouă reprezentație (**Steaua sus răsare**), evocînd „Misterul Nativității, nașterea lui Isus în Betleem". Ca de atîtea ori, Eliade ne face să pătrundem într-un univers „de legendă, artă și vis", ceea ce confirmă o dată în plus concepția sa despre literatură

considerată drept o prelungire a mitologiei. Una din sugestiile pe cît de insolite pe atît de bogate în semnificații avansate de prozatorul-istoric al religiilor este cea a asemănării dintre Orfeu și Isus.

O altă problemă esențială pe care o ridică micul roman este aceea a **anamnezei.** Prozatorul abordează „teoria reminiscenței" (reamintirea ideilor pe care sufletul le-ar fi contemplat într-o existență anterioară) din perspectivă platoniciană. Maestrul Pandele suferă însă de o misterioasă amnezie, astfel încît trecutul îi este inaccesibil. Într-un asemenea context, rolul spectacolului este tocmai acela de a reactiva memoria imperfectă a personajului. Acest lucru îl încearcă Niculina cu ocazia primei întîlniri cu A.D.P., cînd ea interpretează trei spectacole cu vădite încărcături mitologice. Fiind vorba de o proză cu numeroase necunoscute ce intrigă în mod constant spiritul, scriitorul alege o manieră narativă destul de complexă. El nu se mulțumește cu relatarea cronologică a întîmplărilor, ci întrerupe narațiunea la un anumit moment al desfășurării evenimentelor, cînd socotește că a ridicat suficiente semne de întrebare pentru a asigura complexitatea dezbaterilor din capitolele următoare. Continuarea preia o configurație diferită, fragmentele reconstituite prin intermediul jocului capricios al memoriei fiind disecate sub lupa amplelor confruntări de idei. Din acumularea succesivă a unor confesiuni lacunare aflăm că mama lui Serdaru e actrița care a jucat odinioară rolul Euridicei în piesa lui Pandele și care a murit atunci cînd fiul ei împlinea vîrsta de 9 ani. În interpretarea personajelor sale, scriitorul folosește și numeroase sugestii furnizate de psihanaliză. Astfel, reconsiderîndu-și existența, A.D.P. își dă seama că în biografia sa spirituală a intervenit odinioară un traumatism care i-a schimbat destinul. Ar fi putut deveni un mare autor dramatic, dar cele petrecute în 1938 au provocat o amnezie ce i-a modificat cursul existenței. Eliminarea blocajului amnezic se realizează tot pe cale mitică, prin arta reprezentației dramatice. Sinteză a creației lui Mircea Eliade, narațiunea **Nouăsprezece trandafiri** pornește de la credințele populare legate de puterile miraculoase ale nopții de Crăciun. Sub acest aspect, relatarea poate fi asemănată cu romanul **Noaptea de Sînziene.**

Dincolo de acest excurs captivant prin bogăția mesa-

jului, adevăratele semnificații ale creației ni se dezvăluie începînd cu cel de al șaselea capitol al cărții. Prin intermediul lui A. D. Pandele, Mircea Eliade își exprimă propriile sale idei despre problema spectacolului. Concepția scriitorului-personaj este apoi întregită și nuanțată prin teoriile celorlalți protagoniști, cum ar fi Niculina, Serdaru și, mai ales, Ieronim Thanase, personaj cunoscut din celelalte creații ale scriitorului. Astfel, pe A. D. Pandele l-au preocupat în teatru mai ales „posibilitățile de a reinterpreta miturile clasice". Personajul-autor este fascinat mai ales de figura lui Orfeu, căruia îi și dedică piesa intitulată **Orfeu și Euridice.** Universul de legendă, artă și vis în care pătrunde A. D. Pandele prin intermediul spectacolului realizat de grupul de tineri actori îi modifică destinul artistic, reamintindu-i adevărata vocație. Ca urmare, marele prozator renunță la memorii și roman, pentru a se consacra în exclusivitate teatrului. Proiectul său insolit constă într-un grupaj original de piese de teatru în care urmează să dezbată subiecte **actuale,** dar cu **prelungiri în mitologie.** După A.D.P., greșeala pe care au făcut-o toți dramaturgii contemporani este aceea că au încercat să reinterpreteze drama antică (adică mitologia) din perspectiva istoriei moderne. Ori, adevăratul deziderat constă în prelungirea și completarea mitologiei antice „prin tot ce omul occidental a învățat în ultima sută de ani". Ca urmare, și piesele sale trebuie mai întîi tipărite, „adică făcute accesibile meditației fiecărui cititor în parte, și numai după aceea reprezentate (și nu neapărat pe scenele marilor teatre). Mai ales că aceste piese se presupun și se implică una pe alta, așa cum întreaga mitologie greacă este implicată în fiecare din marile tragedii clasice".

Eliade vorbește de **funcția rituală a spectacolului,** marea reprezentație făgăduită fiind zugrăvită începînd cu capitolul al optulea. Totul începe cu cîteva fragmente din drame istorice și scurte comedii într-un act, dar adevăratele spectacole — interzise marelui public — sînt organizate **extra muros,** în afara misterioasei Tabere unde se refugiază actorii. Somnul de care este cuprins Eusebiu Damian sugerează dificultatea comunicării dintre sacru și profan, iar ruinele printre care are loc reprezentația simbolizează degradarea mitului. Spectacolul începe printr-un exercițiu de anamneză, de fapt o tentativă de re-

cuperare a mitului. Actorii îi învață pe spectatori să își rememoreze „rolul cîtorva animale în istoria universală: lupoaica și întemeierea Romei, asinul pe care a intrat Isus în Ierusalim, cămila Sfîntului Nil, calul lui Napoleon..." După începutul cu un pronunțat caracter eseistic, în mod treptat, Eliade trece la aspectul practic al derulării spectacolului. În realitate, ca și în narațiunea **Adio!**, Eusebiu Damian participă la un mister, la un ritual ce îl transpune în timp pe vremea desfășurării evenimentelor jucate pe scenă. Tablourile ilustrează confruntarea dintre valorizarea artistică și filozofică, pe de o parte, a unor evenimente exemplare și interpretarea lor istoriografică, pe de altă parte. A.D.P. afirmă că „marele secret al tuturor tehnicilor, fiziologice și spirituale, este anamneza". Adormind, Eusebiu Damian ratează marile semnificații ale spectacolului, iar inițierea lui în acest fel de teatru se termină cu un eșec. Fenomenul are consecințe importante deoarece punctul de vedere fragmentar al personajului-martor se identifică cu cel al cititorului, care mai mult intuiește adevărul decît îl află cu certitudine.

Sub influența spectacolelor regizate de Ieronim Thanase, A.D.P. scrie o **Introducere la o dramaturgie posibilă**, amplu volum teoretic ce prefațează viitoarele sale cărți de teatru. Scriitorul proiectează un ciclu de piese care pot fi citite și reprezentate și separat, dar care își dezvăluie adevărata semnificație abia atunci cînd sînt jucate în grup, toate alcătuind **o singură operă**. Avînd revelația sensului profund al existenței sale, A.D.P. dezvăluie importanța noului tip de spectacol ce are în centru ideea de **libertate absolută**, care nu este compatibilă cu libertățile de ordin social, economic sau politic. Tot sub înrîurirea lui Ieronim se specifică și rolul costumelor, care **realizează** și **simbolizează** diferitele modalități și situații ale omului. Arta travestiului (dezbrăcarea unui costum) echivalează pentru un actor cu eliberarea de un anumit mod de existență. Pentru tînărul regizor, arta dramatică trebuie să redevină ceea ce a fost la început, **o artă magică**. Asemenea lui A.D.P., Ieronim a suferit odinioară un traumatism, care a devenit cauza unei neobișnuite amnezii. În esență, noua concepție despre arta spectacolului reprezintă un răspuns la interpretarea hegeliană a istoriei. După opinia tinerilor actori, dacă Hegel are dreptate, atunci omenirea este pierdută. Aceasta fiindcă dacă în orice eve-

niment istoric se manifestă spiritul Universal, atunci „trebuie să acceptăm evenimentele istorice, manifestările concrete ale Spiritului Universal, chiar în cea mai monstruoasă expresie a lor, bunăoară în crematoriile de la Auschwitz: să le acceptăm și să le justificăm: dacă au avut loc, dacă s-au realizat în Istorie, înseamnă că sunt raționale și, deci, justificate sau justificabile". Ideea lui Hegel este corectată și nuanțată de actori, care au curajul să-i ducă gîndul mai departe. Ei sînt de acord că fiecare eveniment istoric reprezintă o nouă manifestare a Spiritului Universal. Aceasta nu înseamnă însă că trebuie doar să-l înțelegem și să-l justificăm, ci e necesar să se meargă mai departe, descifrîndu-i **semnificația simbolică.** Motivul trebuie căutat în faptul că „orice eveniment, orice întîmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal. . ." În viziunea lui Ieronim, descifrarea semnificațiilor ezoterice ale evenimentelor istorice poate constitui o **revelație,** în sensul religios al termenului. Necontenita reformulare a acestor idei constituie pentru personaj o voluptate intelectuală, comparabilă cu efectul produs în sufletul unui credincios de recitirea rituală a marilor rugăciuni. Eliade recurge la revenirea în spirală la aceleași idei, dezvoltarea concentrică permițînd adăugarea unor noi amănunte. În concepția personajelor lui Mircea Eliade, scopul tuturor artelor (anamneza prin gesturi, prin incantație, prin spectacol) este acela de a releva „dimensiunea universală, adică semnificația spirituală, a oricărui obiect, sau gest, sau întîmplări, cît ar fi ele de banale sau ordinare". În același timp, descifrarea sensurilor simbolico-religioase a evenimentelor prin intermediul spectacolului dramatic poate deveni un instrument de iluminare, mai exact de **mîntuire** a mulțimilor. Ca urmare, pentru omul modern (contemporan) o asemenea manieră de a practica arta dramatică reprezintă singura posibilitate de a dobîndi libertatea absolută. Exercițiul spiritual al identificării simbolurilor sub învelișul banalelor întîmplări cotidiene este însă destul de greu accesibil omului zilelor noastre. Revelarea semnificațiilor simbolice (a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor sau chiar a credințelor) se obține „participînd la un spectacol dramatic **așa cum îl înțelegem noi** — cuprinzînd adică dialoguri, dans, mim, muzică și acțiune, sau dacă vrei, „subiect". Numai după experiența cîtorva spec-

tacole de acest fel, spectatorii vor izbuti să descopere semnificaţiile simbolice, trans-istorice, a **oricărui** eveniment sau incident cotidian". Dintr-o asemenea perspectivă, spectacolul dramatic se poate transforma într-o nouă **eschatologie** sau o **soteriologie,** adică **într-o tehnică a mîntuirii.**

Prin posibilităţile neobişnuite pe care le oferă, teatrul, spectacolul în general, constituie o preocupare permanentă a lui Mircea Eliade, lucru ilustrat atît în scrierile sale în proză cît şi în piesele de teatru pe care le-a creat, totul dobîndind un pronunţat caracter experimental.

DIALECTICA ZILEI ȘI A NOPȚII

În interviurile acordate lui Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade își dezvăluie structura bipolară, relevînd complementaritatea existentă între omul de știință (ale cărui opere se bazează pe logică și rigoare, avînd drept scop transmiterea de informații) și, pe de altă parte, scriitorul ce-și clădește producțiile pe resorturile inepuizabile ale imaginației. Asistăm în felul acesta la apariția a două regimuri, unul diurn și altul nocturn, ilustrare supremă a principiului coexistenței contrariilor, potrivit căruia un lucru nu poate exista fără opusul său. Spre deosebire de activitatea literară, care reclamă dezlănțuirea fanteziei, operele științifice presupun clarviziunea regimului diurn, adică prezența luminii ca simbol al cunoașterii. Fiind o întruchipare a lucrurilor neclare, schimbătoare, umbra i se opune luminii, constituind un mediu de trecere înspre impenetrabilitatea nopții. Negînd puritatea imaculată a zilei, întunericul provoacă reîntoarcerea lumii în haos: contururile obiectelor dispar, totul degenerînd într-o profundă obscuritate.

Pe o asemenea structură bipolară se bazează și romanul **Domnișoara Christina**, publicat în 1936. Încă de la apariția cărții sale, Mircea Eliade atrăgea atenția asupra particularității fantasticului existent în această creație, deosebit de cel prezent în încercările anterioare precum **Isabel și apele diavolului** sau **Lumina ce se stinge**. Este vorba de un fantastic folcloric autohton, dezvoltat și de alți scriitori români, ca de exemplu: Caragiale, Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu, V. Voiculescu, Ștefan Bănulescu etc. Deși acțiunea micului roman se petrece la un conac boieresc din Cîmpia Dunării, scriitorul resimte nevoia de a se desolidariza public de proza de inspirație rurală cultivată în epocă. Spațiul dunărean nu constituie decît un pretext pentru a strînge mai mulți orășeni, care trăiesc, fără voie, niște evenimente extraordinare, în măsură să

le pericliteze existenţa. Scenariul epic al cărţii are la bază o întîmplare reală petrecută în timpul răscoalei din 1907, moartea tragică a domnişoarei Christina, ucisă în timpul revoltei ţărăneşti. Dar scriitorul mai încearcă şi altceva. Observînd că pînă la acea dată în literatura română nu s-a încercat scrierea unui roman fantastic propriu-zis, prozatorul se simte ispitit să depăşească dificultăţile pe care le reclamă o asemenea tentativă, mărturisind cu această ocazie şi felul în care îşi imaginează concretizarea proiectului său: „Un roman fantastic nu se poate baza nici pe atmosferă, nici pe tehnică. În primul rînd e nevoie de o **acţiune fantastică**: de intervenţia unor agenţi extra-umani, care să transfere un episod într-un destin şi o stare sufletească într-un delir...“[1]. Din punctul de vedere al conflictului, creaţia poate fi privită ca o înfruntare dintre noapte şi zi, dintre vis şi starea de veghe. Noaptea se caracterizează prin interacţiunea unor fenomene cum ar fi dragostea, taina, visul, misterul, spaima, vraja sau chiar moartea; pe de altă parte, ziua aduce cu sine clarviziunea, siguranţa, certitudinea.

Potrivit acestor faze ale zilei ce se neagă reciproc, putem considera şi personajele ca aparţinînd la două grupuri distincte. Întunericului îi aparţine domnişoara Christina şi slujitorul ei ce soseşte cu rădvanul. Un personaj al tenebrelor este şi Satan, invocat pentru un moment, a cărui prezenţă se lasă simţită, dar nu este concretizată. La polul opus se găsesc pictorul Egor, profesorul Nazarie, doctorul Panaitescu, slujitorii de la conac şi ţăranii din sat. Simina, doamna Moscu şi Sanda — gazdele — au un statut ambiguu, aparţinînd alternativ celor două grupuri. Astfel, prin condiţia lor umană, ele fac parte din categoria celor care servesc raţiunea, certitudinea, dar o slujesc şi pe d-şoara Christina sub imperiul vrăjii.

Din punct de vedere compoziţional, romanul are o desfăşurare concentrică. Abia schiţat la început, conflictul este reluat apoi la un alt nivel, superior, în fiecare din cele trei zile în care se desfăşoară acţiunea. Romanul începe seara şi se termină cu victoria unei noi zile ce se

---

[1] Mircea Eliade, în **Rampa**, anul XIX, nr. 5660, 22 nov. 1936, p. 1, 3, text reprodus în **Romanul românesc în interviuri**, antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. I, partea II, Ed. Minerva, Bucureşti 1985, p. 902.

naște. Elementul dominant va fi deci noaptea, lumina avînd menirea de a spulbera groaza și misterul nocturn. Încă din primele pagini autorul ne introduce în cea mai concretă realitate, prezentînd o banală conversație de salon. Nimic nu pare să prevestească în acest moment evenimentele viitoare. Pînă și oboseala nefirească a gazdei poate trece neobservată, deoarece are o posibilă explicație logică: mulțimea de oaspeți care i-au vizitat casa în ultimele zile. Tot în acest prim moment putem întrezări și motivul sacrificiului, prin prezența vasului celebru descoperit la Bălănoaia, în care se aducea carnea la ospețe. Acum se rostește pentru prima oară și numele d-șoarei Christina, fosta proprietară a moșiei, ucisă în chip tragic în timpul evenimentelor din 1907. Prin prezentarea personajelor și a locului, scena inițială a cinei are rolul de a ne oferi toate coordonatele necesare viitoarei desfășurări a acțiunii.

Romanul pornește ca o poveste de dragoste dar, pe nesimțite, accentul narațiunii va trece din ce în ce mai mult pe spaimă. Evenimentele desfășurate în prima seară dau impresia unei realități cu atît mai trainice cu cît viața la conac pare să se desfășoare după obiceiuri străvechi, îndelung verificate. Dar, această impresie de lume solidă și de viață liniștită o are doar cititorul și cei doi musafiri, Egor și Nazarie. Celelalte personaje cunosc taina, dar nu îndrăznesc să o dezvăluie, trăind sub consemnul unei teribile interdicții. Fisurarea imaginii patriarhale are loc destul de rapid, începînd cu al doilea capitol al romanului. Discuțiile neterminate din salon sînt continuate în camera pictorului. Izolarea începe să fie resimțită încă din acest moment ca o apăsare inexplicabilă. Pînă și odăile lui Egor și Nazarie, prin depărtarea dintre ele, creează impresia de pustiu, impresie adîncită prin prezența altor camere goale, misterioase. **Domnișoara Christina** devine astfel un roman al atmosferei, al amenințării necunoscutului, fenomen la care contribuie și elementele de cadru, cum ar fi locul situat undeva departe de așezările omenești sau noaptea ce pune stăpînire pe întreaga lume. Chiar și parcul ce înconjoară conacul devine în acest context o ipostază a pădurii care sperie, înnebunește, căci pădurea e locul unde se poate întîmpla orice, unde pare firesc să întîlnești făpturi pe care logica și rațiunea le resping. Misterul, spaima amplificată de amenințarea nopții sînt

trăite cu o deosebită intensitate, iar receptarea lor se face prin intermediul altor simțuri decît văzul, mai ales prin auz.

În prima parte a romanului prezența amenințătoare a strigoiului rămîne un semn de întrebare, căci momentele de groază alternează cu cele de liniște și de securitate. Asistăm, în felul acesta, la un prim nivel de manifestare a necunoscutului. Nefiind văzut — căci a vedea înseamnă a cunoaște, ceea ce duce la distrugerea misterului — personajul malefic este perceput cu aujtorul celorlalte organe de simț.

Lumina zilei readuce claritatea rațiunii, avînd un efect binefăcător prin distrugerea tenebrelor și a îndoielii. Elementele distinct percepute ale decorului realist sînt în stare să spulbere pînă și cea mai mică nuanță de groază, inspirînd siguranță și încredere în sine. Cu toate acestea, noua zi e departe de o desfășurare liniștită, căci evenimentele ce au loc pregătesc terenul întîmplărilor viitoare. De exemplu, scena contemplării portretului d-șoarei Christina are menirea de a-i prezenta pe noii sosiți, dîndu-se astfel posibilitate strigoiului să-și aleagă victima. Eliade utilizează acum un vechi motiv fantastic, acela al tabloului însuflețit, ce poate fi considerat un arhetip după care va avea loc viitoarea întrupare.

Începînd cu seara a doua, autorul duce mai departe, la un nivel superior, desfășurarea acțiunii. Sîntem introduși, în primul rînd, în plin folclor prin basmul povestit de Simina despre feciorul de cioban care s-a îndrăgostit de o împărăteasă moartă, relatare avînd rolul de a prevesti întîmplările viitoare. Dacă pînă acum spaima nu s-a manifestat decît foarte rar și ca un lucru nedefinit, motivul ei începe să se concretizeze puternic. Nazarie își dă seama că locul este blestemat: „Nu e nimic sănătos aici. Nici măcar parcul acesta artificial, parc din salcîmi și ulmi puși de mîna omului . . .“. Tot el îi dezvăluie lui Egor adevărata poveste a d-șoarei Christina, ce a fost împușcată de vechilul cu care trăia de cîțiva ani. Dar cadavrul ei nu a fost găsit, iar amintirea i-a rămas vie prin sălbăticiile pe care le săvîrșea. Oamenii povestesc că s-a făcut strigoi, trăsătura esențială a ființei vii, sălbăticia, păstrîndu-se și după moarte.

Transformarea în strigoi formează o tentativă de a continua un destin terestru neîmplinit. Simțind o puternică

nostalgie față de condiția umană, domnișoara Christina revine pentru a-și continua viața întreruptă brusc datorită crimei. Reîntoarcerea în planul terestru nu se poate înfăptui decît pe baza sacrificiului, existența strigoiului presupunînd deci, implicit, negarea vieții celorlalți. Ceea ce îl fascinează pe scriitor în trista poveste a eroinei sale este condiția ei dramatică de a nu se putea detașa de fosta sa existență, de a comunica în continuare cu lumea celor vii, sperînd într-o împlinire a destinului ei prin dragoste. Începînd cu această noapte, visul dobîndește un rol esențial, prin intermediul lui realizîndu-se comunicarea dintre Egor și domnișoara Christina. Legătura cu tabloul admirat în timpul zilei e făcut prin subiectul visului, care este pictura. D-șoara Christina este conștientă de puterea ei malefică, dar pe Egor îl menajează căci el este **alesul** iubirii. Pictorul nu e înspăimîntat de viziunea ce i se arată, deoarece îl protejează conștiința faptului că visează. Dar, ceea ce a fost considerat vis continuă și în starea de veghe. Asistăm, în felul acesta, la o confuzie dintre vis și realitate. Dovezile „realității" planului oniric sînt date de parfumul puternic de violete ce stăruie în cameră și de găsirea mănușii d-șoarei Christina. Arta scriitorului constă în modul în care face trecerea de la un plan la celălalt. În realizarea acestui lucru îl ajută mijloacele prin care sînt percepute cele două nivele. Senzațiile din vis sînt la fel de autentice ca cele din starea de veghe. Egor **vede** în vis, **simte** mirosul de violete și o **aude** vorbind pe d-șoara Christina. Deși visul are drept scop prevestirea realității, confuzia dintre cele două planuri se datorează și identității cadrului în care se desfășoară evenimentele. Autorul știe să interfereze întîmplările din vis cu cele din starea de veghe, dîndu-le continuitate.

Ivirea zorilor duce la distrugerea visului și la dispariția arătării. Se menține însă certitudinea existenței strigoiului. Deși amenințarea se șterge odată cu lumina zilei, evenimentele încep să aibă o desfășurare din ce în ce mai rapidă. Cu cît strigoiul se concretizează mai puternic, cu atît boala misterioasă a Sandei avansează mai vertiginos. De altfel, ea are o taină pe care nu o poate mărturisi, păstrînd astfel și ambiguitatea textului. În odaia fetei miroase a **sînge,** iar mulțimea țînțarilor prevestesc sacrilegiul. Ni se sugerează și modalitatea prin care se realizează sîngerosul ritual: d-șoara Christina cere mîna sau brațul

celui adormit ca să-l sărute. Noua jertfă este cerută prin intermediul Siminei, care își manifestă, astfel, rolul de mesager între două lumi. Sanda fiind domnișoară mare, este aptă pentru sacrificiu. Așa cum reiese din mărturisirile sale, Mircea Eliade nu a intenționat să situeze în centrul tramei tema folclorică a strigoiului, temă frecventă și în alte literaturi, ci în special, aceea a relațiilor dintre d-șoara Christina și Simina, sora ei mai mică,, devenită un emisar al tenebrelor. Această copilă de vreo zece ani suferă o inițiere în moarte din partea d-șoarei Christina, care reușește să pună stăpînire pe ea. Comunicarea dintre cele două ființe are drept scop familiarizarea Siminei cu prezența fizică a strigoiului, ceea ce va duce la înlăturarea spaimei și la dobîndirea unei neobișnuite maturități spirituale în raport cu vîrsta fragilă a personajului. Sub o înfățișare angelică, Mircea Eliade ne prezintă un veritabil monstru. Întîlnirea cu sora ei moartă o metamorfozează radical pe Simina, schimbîndu-i total identitatea, degradînd-o, mutînd-o în lumea din care vine d-șoara Christina. Evoluția personajelor este inversă: dacă d-șoara Christina refuză să accepte condiția ei de strigoi integrîndu-se în lumea oamenilor prin orice sacrificii, Simina pătrunde în universul acesteia, devenind adevărata arătare. De altfel, apariția strigoiului reprezintă un blestem pentru întregul anturaj, avînd repercursiuni negative asupra tuturor.

Seara următoare ne transpune din nou în planul oniric. De data aceasta visul slujește la o întoarcere în timp la un bal din anul 1900. După preludiul mulțimii în sărbătoare, își face apariția boieroaica. Fragmentul e important pentru că la acest nivel Egor reușește să-și depășească spaima, prin invocarea de către d-șoara Christina a unei forțe mai puternice, mai îngrozitoare. Sînt îndeplinite astfel toate condițiile pentru ca să poată avea loc comunicarea dintre cele două ființe aparținînd unor universuri deosebite. În sfîrșit, ziua a treia se caracterizează prin venirea unui om de știință, doctorul Panaitescu, ce nu crede în superstiții și aduce un argument material în stare să alunge spaima: o pușcă de vînătoare.

În această înfruntare dintre noapte și zi, dintre vis și starea de veghe teama începe să ocupe locul predominant

Începînd cu ultima noapte, evenimentele se accelerează în mod deosebit. Eroii sînt prezentați individual, iar spaima e cu atît mai mare cu cît omul se găsește singur. Amenințarea e deosebit de puternică, deoarece oamenii nu posedă mijloace de apărare în fața unor ființe venite dintr-o altă lume. Autorul descrie groaza personajelor supralicitînd reacțiile lor. Aflat în camera Sandei cu scopul de a o apăra, Nazarie se apropie din ce în ce mai mult de fereastră pentru a mai simți efectul binefăcător al luminii. Ca într-un film de groază, dincolo de geam, roiuri de țînțari se adună amenințători presimțind apropierea victimei. Posibilitatea năvălirii lor în odaie sporește și mai mult teama profesorului, care își simte pumnii umeziți de sudoarea rece a spaimei.

Momentul culminant al romanului îl reprezintă scena de dragoste dintre cei doi reprezentanți ai unor lumi diferite. După o îndelungată pregătire a lui Egor prin intermediul visului ce are valoarea unei inițieri, d-șoara Christina i se arată în chip de femeie. Descoperirea rănii sîngerînde de pe trupul femeii-strigoi desface însă vraja, pictorul reîncepînd să acționeze sub semnul rațiunii. Refuzînd iubirea ce i se oferă, Egor este condamnat la cel mai aspru blestem: căutarea zadarnică a împlinirii sentimentelor. D-șoara Christina dispare, iar odaia e cuprinsă de flăcări, ce au rolul unei purificări.

Apogeul întîmplărilor la care participă Nazarie și doctorul Panaitescu îl constituie venirea strigoiului cuprins de eșec la rădvan. În acest moment trăiesc și ei revelația necunoscutului, prin concretizarea elementelor „lumii de dincolo": vizitiul, caii, rădvanul și stăpîna lor. Somnul sub stăpînirea căruia se găsesc atît caii cît și vizitiul constituie o împietrire a timpului, o ieșire de sub controlul duratei.

Ultima parte a romanului, cea a victoriei rațiunii și a purificării prin foc, ne oferă un spectacol grandios. Țăranii asistă la priveliștea impozantă a arderii conacului blestemat, fără să încerce salvarea vreunui lucru, scena echivalînd cu o întoarcere în timp la evenimentele din 1907.

După cum observă și Sorin Alexandrescu în studiul

introductiv la volumul **La țigănci și alte povestiri**[1], deși Egor gîndește rece, rațional el acționează magic, distrugînd astfel vraja. Strigoiul este ucis prin tăria fierului, iar flăcările purificatoare cuprind totul, curățind locul de blestem. Romanul se desfășoară sub semnul spaimei, al amenințării, dar prin distrugerea factorului care a produs ruptura echilibrului cosmic se reintroduce ordinea în univers.

După cum am putut constata, romanul **Domnișoara Christina** este una din puținele creații ale lui Mircea Eliade unde problema timpului nu apare decît incidental. Dintre rarele trimiteri merită să fie reținute, totuși, cîteva: spațiul situat undeva la margine de lume și, ca atare, exponent al unei civilizații arhaice, întoarcerea în timp prin intermediul visului la un bal din 1900 sau somnul ca prefigurare a morții și ca posibilitate de împietrire a duratei. Nu trebuie să uităm însă faptul că, murind, d-șoara Christina a ieșit deja de sub imperiul timpului istoric, vîrsta ei rămînînd neschimbată, în ciuda posibilității de a se putea întrupa și după moarte. Aceasta este o viață artificială, un timp însușit pe nedrept de la și, mai ales, în dauna celorlalți. Folosind un termen specific biologiei, am putea spune că, prin intermediul d-șoarei Christina, asistăm la unicul caz de stăpînire **parazitară** a timpului din întreaga creație a lui Mircea Eliade.

Tot sub imperiul regimului nocturn se găsește și nuvela **Ivan**, una din cele mai complexe scrieri ale prozatorului. Ceea ce leagă două lucrări atît de divergente în aparență precum **Domnișoara Christina** și **Ivan** este rolul deosebit pe care Mircea Eliade îl acordă visului. Nuvela pornește de la credințele străvechi în puterile deosebite ale omului aflat în pragul morții: „Așa se spunea pe la noi: dacă te binecuvîntează cineva cînd trage să moară, îți aduce noroc". La aceasta se adaugă convingerea că, odată trecut pragul eternității, omul trebuie să fie înmormîntat, fie că cel dispărut a fost prieten, fie că este vorba de un dușman. Aflat în posesia celor două explicații, cititorul poate dezlega cu ușurință psihologia ostașilor care, deși se găsesc într-o situație dificilă, nu abandonează muribundul găsit în drumul lor. Rănitul, numit în mod convențional Ivan, trebuie ajutat potrivit bunului simț popu-

---

[1] Mircea Eliade, **La țigănci și alte povestiri**, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Pentru Literatură, București, 1969.

lar, iar dacă acest lucru nu mai este posibil, trebuie îngropat după ritualul străvechi. Sînt principii care guvernează conduita celor trei ostași români, Darie, Zamfira și Iliescu, care refac drumul labirintic al întoarcerii în patrie, întoarcere echivalentă cu găsirea centrului, a adevăratelor semnificații existențiale.

Fiind grav rănit, Ivan se găsește la un pas de integrarea în cosmos, motiv pentru care el are acces la tainele lumii. De aici rezultă în mod firesc faptul că Darie, filozoful, prin faptul că vorbește cu muribundul, comunică în esență cu principiile care guvernează universul. Pînă în clipa morții lui Ivan, el încearcă să pătrundă o serie de mistere, din care nu va supraviețui însă decît o singură expresie: „o serie de evidențe mutual contradictorii", căci perceperea marilor adevăruri încetează de îndată ce Ivan moare, personajul dezvăluindu-și funcția de intermediar între două universuri distincte.

Ambiguitatea narațiunii se realizează prin permanenta alternare a planurilor narative, trecerea de la real la oniric efectuîndu-se fără opoziții, de multe ori visul continuînd evenimentele petrecute în starea de veghe. Ceea ce în alte creații lua forma unei neîntrerupte oscilații aparținînd aceluiași plan, în nuvela **Ivan** se transformă într-o permanentă tranziție între două planuri distincte, unul real, cotidian și altul oniric. Lucrurile se complică și mai mult atunci cînd visul are loc în starea de veghe. De exemplu, o frază introdusă prin „Și în acea clipă i se părea că visează..." sporește și mai mult ambiguitatea enunțului, căci prelungește în mod firesc întîmplările anterioare dar, le și proiectează în planul imaginarului. Mai tîrziu, vorbind de aceleași fapte, Darie va spune următoarele: „... Evident, continuă desfăcînd un nou pachet de țigări, atunci mi-am dat seama că visez și m-am deșteptat. Dar am să vă mai spun ceva, deși poate n-o să mă credeți: ce m-a impresionat mai mult, și m-a trezit, n-au fost avioanele nemțești, nici brandturile, ci groapa aceea nefiresc de mare, pe care începuseră s-o sape Iliescu și Zamfira". Ceea ce trezește interesul cititorului în acest fragment este relatarea în vis a unei alte experiențe visate, adică a unui vis în vis. În condițiile suprasolicitării fizice și a surescitării nervoase provocate de război, Darie este predispus să viseze, astfel că el nu mai reușește să

disocieze „realitățile“ exprimate de cele două planuri. Tînărul filozof are mai întîi un vis în starea de veghe, în care el vede că cei doi soldați aflați în subordinea lui sapă o groapă nefiresc de mare, ca și cum ar dori să înmormînteze mai mulți oameni. Visul este continuat imediat de un altul, care îl proiectează pe Darie în viitor, însă într-un viitor pe care nu-l va mai trăi. Este un moment în care personajul are convingerea că nu visează și, din această perspectivă, el analizează trecutul. De fapt, trecut și viitor se întîlnesc în visul lui Darie, căci evenimentele închipuite în timpul somnului au la bază niște întîmplări trăite cîndva aievea. Visul continuă deci, în mod firesc, evenimentele din timpul zilei, mai mult, prin vis se încearcă găsirea unor soluții inexistente în starea de veghe. De acest lucru vorbesc personajele întîlnite la Iași, departe de zbuciumul războiului: locotenentul (tovarășul de arme al lui Darie), Laura, doamna Machedon și Procopie, medicul regimentului. Legătura cu trecutul se realizează prin subiectul discuțiilor, întîmplările despre Ivan.

Revenirea la „realitatea imediată“ aduce cu sine disocierea sigură a celor două planuri: „— Am visat, începu Darie fără să-i privească. Se făcea că eram la Iași, iarna, cu pritenii și le povesteam de Ivan...“ Savantele treceri de la un domeniu la celălalt nu se opresc însă aici căci, ceea ce a fost demonstrat ca fiind vis, devine din nou realitate. Darie caută să pătrundă marea taină a lui Ivan, și cum Ivan îi este inaccesibil, încearcă să-l regăsească în fiecare necunoscut pe care îl întîlnește. Spre deosebire încă de vis, care îl poartă în viitor, fie la Iași, fie la Piatra-Craiului, scoțîndu-l astfel din dramatismul istoriei, visul în starea de veghe produce întîlniri cu personaje aparținînd trecutului: foști tovarăși de luptă sau însuși Ivan. De altfel, trecerile de la un plan la celălalt sînt susținute și din punct de vedere stilistic, prin alternările formelor verbale de la prezent la trecut sau invers.

Darie recunoaște predilecția sa pentru vise, mărturisind următoarele: „Asta înseamnă că începusem să visez înainte de a adormi. Mi s-a întîmplat și altă dată“. Asemenea lui Orfeu în infern, el întîlnește în timpul halucinațiilor sale personaje care aparțin deja lumii de dincolo: locotenentul, doctorul Procopie, Arhip, Ivan, fostul lui pluton. Visul său este deci profund inițiatic, pregătind

„marea trecere“ ce nu va întîrzia să urmeze. Funcția visului este și aceea de a anunța realitatea, fapt ce reiese din existența gropii din vis, ba mai mult, din întîlnirea cu sine, suprem artificiu folosit de scriitor, care anunță și el întîmplările viitoare. Nenumăratele oscilații dintre cele două planuri au drept scop suprem pregătirea trecerii lui Darie dintr-un plan în celălalt, fapt ce se realizează în final. De fapt, această călătorie labirintică la capătul nopții — ce amintește într-un fel de mitul jidovului rătăcitor — poate fi interpretată și ca o parabolă a vieții, la sfîrșitul căreia ne așteaptă moartea. Drumul către ținutul mirific al Patriei se transformă pe parcurs într-o obsesie a stingerii, a odihnei, a eliberării de suferință. În acest sens, spațiul ocrotitor al patriei se metamorfozează în imaginea eufemizată a mormîntului, văzut ca spațiu închis, ca un fel de leagăn cosmic ce oferă siguranță, certitudine și odihnă.

Dincolo de permanentele oscilații între vis și starea de veghe — variantă a alternanțelor dintre noapte și zi — ne interesează sensurile pe care visul le relevă cititorului sau, folosind terminologia lui Freud, **ideile latente** ale visului. În acest sens, încă din primele pagini putem asista la o serie de fapte semnificative. De exemplu, însușindu-și pistolul rănitului, Darie își asumă de fapt destinul acestuia. Sîntem martorii unui caz tipic de magie prin contact, în care însușind un obiect aparținînd altcuiva, individul își asumă destinul posesorului acestui obiect. Ivan se transformă, în felul acesta, într-un arhetip, soarta lui fiind aproape copiată de cea a lui Darie. Dar și finalul tragic al ostașului sovietic este anunțat de la început prin apariția unui cîine, animal htonian, dar care mai are rolul de a arăta drumul. Exemplul lui Ivan îi revelează lui Darie imaginea propriei sale condiții umane. Mesajul scriitorului rămîne totuși optimist pentru că omenirea va fi în continuare indestructibilă, chiar dacă indivizii care o compun sînt supuși unei permanente schimbări. Asemenea lui Gavrilescu din **La țigănci,** Darie trebuie să răspundă la o ghicitoare, adică să recunoască spiritul camuflat în Materie, Spirit care este irecognoscibil. O altă revelație a personajului se referă la descoperirea evidențelor mutual contradictorii. Sintagma este în măsură să înlocuiască obsesia despre timp din celelalte opere sau, mai bine spus, prin decalajele existente între eviden-

țele mutual contradictorii, acestea reprezintă o altă ipostază a diferitelor metamorfoze ale timpului. Nuvela ilustrează deci acțiunea succesivă a seriilor de evidențe mutual contradictorii. În acest sens, Ivan este identificat cînd cu doctorul Procopie, cînd cu Arhip (nume ce amintește prin rezonanțe de **Arhetip**), cînd cu Darie. Tot datorită evidențelor mutual contradictorii, personajul are acces la cele două planuri: lumea celor vii și universul celor morți. Culmea artificiului o reprezintă întîlnirea cu propria sa persoană, dar înrt-un registru temporal diferit, așa cum va fi el peste cîteva zile. „Nu mai știați pe ce lume sînteți" este afirmația care exprimă foarte exact starea halucinatorie a personajelor, dar și dificultatea în care este pus uneori cititorul. Dacă la început alternanțele dintre planuri au fost motivate de profundul substrat mitic al nuvelei, mai tîrziu, trecerea de la un plan la celălalt se datorează delirului provocat de rană.

Ca și în povestirea cu același titlu, imaginea finală readuce în discuție simbolul podului ca loc de trecere între două lumi. Într-o imagine apoteotică ce simbolizează trecerea în neființă, ostașii români trec peste ultimul obstacol care îi mai desparte de ținutul îndrăgit al patriei, podul. Prin moarte, Darie are și el acces la acest pod inabordabil de către cei vii, dar se întoarce pentru a-i binecuvînta, potrivit tradiției, pe tovarășii săi de arme. Podul se transformă, deci, într-o nouă variantă a luntrii lui Charon, iar marele fluviu amintește și el de apele miticului Styx.

Ceea ce leagă, după cum am văzut, narațiuni atît de diferite precum **Domnișoara Christina** și **Ivan** este accentul deosebit pus pe oscilația dintre noapte și zi, în cazul primei creații, căreia îi corespunde permanenta succesiune dintre vis (cu varianta vis în starea de veghe) și realitate. Tot aici mai putem adăuga accentul pus pe exploatarea regimului nocturn, prelucrarea motivului fantomei, precum și prezența visului ca reacție la evenimentele din timpul zilei.

PROIECȚII ÎN UNIVERSAL: METAMORFOZELE TIMPULUI LA JORGE LUIS BORGES ȘI MIRCEA ELIADE

Cititorul care încearcă să stabilească interferențele dintre fantasticul lui Mircea Eliade și literatura onirică cultivată de marii reprezentanți ai genului rămîne surprins de faptul că asociațiile nu prea pot fi realizate, aceasta datorită particularităților creației prozatorului român, tradiția folclorică autohtonă asociată cu dimensiunea filozofică a meditațiilor despre timp. Nici mărturisirile scriitorului nu ne prea vin în ajutor, deoarece el neagă tranșant existența oricăror filiații, chiar și în cazul unui autor de care se apropie foarte mult precum Jorge Luis Borges. Este adevărat că în perioada formării sale, Mircea Eliade a admirat sincer proza fantastică a lui Balzac și a tradus din Giovanni Papini, dar acești scriitori nu vor fi revendicați niciodată ca veritabile modele ale genului, după cum nu vor fi revendicați nici romanticii germani, americanul Edgar Allan Poe sau argentinianul Jorge Luis Borges. Gustav Meyrinck, de exemplu, face parte dintre preferații prozatorului, dar nu pentru conținutul pretins ezoteric al scrierilor sale, ci datorită exclusiv talentului său de narator. Proza fantastico-ocultă a lui Yeats îi apare insuportabilă lui Mircea Eliade prin banalitatea imposibilă a mesajului ei, scriitorul neînțelegînd nici succesul unui best-seller vîndut în cîteva milioane de exemplare precum **Seniorul inelelor** de Tolkien. Universul fantastic creat de acesta din urmă i se pare lui Mircea Eliade o culegere de legende medievale, travestite în mod artistic. Unul dintre puținii autori din literatura universală cu care filiațiile prozei lui Mircea Eliade merg pînă la esențe și nu se opresc la prelucrarea unor teme și motive comune este Jorge Luis Borges. Majoritatea arhetipurilor pe care se bazează universul imaginar al scriitorului argentinian (Tangoul, Pumnalul,

Oglinda, Timpul, Memoria, Labirintul) pot fi regăsite și în opera prozatorului român.

Faptul că o literatură fantastică de cea mai bună calitate precum cea cultivată de Mircea Eliade nu își prea găsește corespondențe în literatura universală se explică prin particularitățile intrinseci ale operei. Astfel, cele mai cunoscute definiții ale genului au fost oferite pornindu-se de la analiza fantasticului de tip occidental. Ori, încercînd să circumscrie principalele trăsături ale fantasticului cultivat de scriitorul român, N. Steinhardt[1] atrage atenția că este vorba de un fantastic răsăritean, opus celui apusean atras în primul rînd de miraculos. Prin **miraculos** criticul înțelege „tendința de a face din orice proză fantastică posibilitatea de a închipui și descrie o altă lume — cu alte axiome, alte legi, alte virtualități". Cu excepția ciclului Graalului, N. Steinhardt crede că întregul fantastic occidental încape în formula suprarealistului Paul Klee: „Lumea în forma ei actuală nu este singura lume posibilă". Consecința: fantasticul occidental recurge la întîmplări extraordinare, situații neașteptate, înfrînge legile naturii, reașează obiectele lumii, acordîndu-le o nouă întrebuințare. Totul ia forma unui joc suprem în care omul concurează divinitatea. Dimpotrivă, fantasticul oriental renunță la re-potrivirea „amuzantă, groaznică ori derutantă a realului fenomenal al lumii acesteia" pentru a recurge la o înțelegere adîncită a lucrurilor. Locul formulelor de genul „sesam deschide-te" și al uneltelor magice precum lampa lui Aladin (niște jucării în fond) este preluat de „cunoașterea esențelor și tainelor", de „descifrarea, întocmai ca la Platon (el figurează pe frescele exterioare ale bisericilor ortodoxe «cu Sibile»), a simbolurilor înconjurătoare, restabilirea — cu ajutorul umbrelor proiectate pe zidurile peșterii (lumii) — a realităților celor adevărate. Ne aflăm așadar în fața unor aventuri cu aspect speleologic și rost ontologic, la capătul cărora stau stihiile originare și tainele ultime".

Fantasticul lui Mircea Eliade nu poate fi identificat cu „împărăția insolitului și imaginației dezlănțuite, acolo unde toate combinațiile dintre obiecte sunt cu putință și cele mai diverse pofte își află împlinirea, acolo adică unde

---

[1] N. Steinhardt, **Fantasticul lui Mircea Eliade**, în vol. **Incertitudini literare**, Editura Dacia, col. „Discobolul", Cluj-Napoca, 1980, pp. 107—119

invenţiile (născocirile) sunt infinite". Capriciile lumii aparenţelor sînt abandonate pentru a revela şi a înţelege esenţele. Cititorul păşeşte „într-o lume tot banală şi comună ca înfăţişare însă plină de taine, de ghicitori şi de locuri privilegiate şi de momente excepţionale, de unde pot exista căi de acces înspre cunoaşteri superioare şi dezlegarea multor enigme".

Lectura paralelă a operelor pe care le-au dat aceşti maeştri incontestabili ai prozei fantastice universale care sînt Jorge Luis Borges şi Mircea Eliade demonstrează existenţa unor obsesii comune în interiorul creaţiei celor doi scriitori, preocupări concretizate în atenţia acordată metamorfozelor timpului, visului sau motivului lumii ca labirint, totul apărînd pe un fundal metafizic adesea comun. Rîndurile de faţă îşi propun o scurtă analiză a formelor pe care le ia una din principalele obsesii ce torturează conştiinţa revărsată în creaţie a celor doi prozatori. Este vorba de problema timpului, indisolubil legată de cea a condiţiei umane.

În relaţia ce se stabileşte între universul etern, indestructibil şi omul perisabil, supus trecerii, timpul joacă un rol deosebit de important. El este cel care fixează şi, în acelaşi timp, limitează existenţa individului în lume. De aici revolta titanică a omului împotriva trecerii, năzuinţa lui spre eternitate, dorinţa de a concura perenitatea cosmică. „Nu există om care să nu alerge / spre şansa de a fi primul nemuritor" spune Borges în cunoscutul său poem intitulat **Cineva.**

Tendinţa ieşirii de sub semnul implacabil al lui Cronos este prezentă în creaţia ambilor scriitori, care oferă problemei soluţii valabile atît pe plan metafizic, cît şi literar. Principala povestire prin care Borges ilustrează năzuinţa omului către eternitate este **Nemuritorul,** titlu simbolic ce defineşte o aspiraţie multimilenară a umanităţii. Dorinţa de a ieşi din mediocritatea zilnică pe care o presupune condiţia umană îl face pe tribunul militar roman Marco Flaminio Rufo să caute Oraşul Nemuritorilor. Pătrunderea în acest spaţiu privilegiat, amplasat în afara controlului exercitat de puterea malefică a Morţii, are loc prin botezul purificator al apei. Este vorba de un rîu secret, izbăvitor de moarte, situat în mod simbolic la marginea lumii şi a creaţiei. Se ajunge, în felul acesta, la o întoarcere la preexistenţă, la increat, iar Oraşul Ne-

muritorilor își va găsi locul firesc într-o geografie în care neexistînd creație, nu va exista nici timp.

Dar Borges rămîne un mare iubitor de paradoxuri căci, departe de a ne oferi o imagine paradisiacă, plină de beatitudine, scriitorul ne prezintă o cetate infectă, ridicată pe o aridă cîmpie de piatră, în care pînă și rîul în stare să ofere lichidul magic al vieții eterne nu este altceva decît un Styx cotropit de mîl și de nisipuri. Nemuritorii sînt și ei pe măsura locului. Trăind în nișe de piatră sau în puțuri practicate în nisip, înfățișarea lor animalică ne vorbește de faptul că ei sînt mai degrabă locuitorii unui infern decît ai unui paradis situat în afara nenorocirilor provocate de trecerea timpului. În mod paradoxal, principalul dar la care omul visează — abolirea duratei — devine instrumentul esențial al damnării. Dovada cea mai clară a întoarcerii la animalitate o constituie pierderea cuvîntului, element de bază prin care omul se deosebește de celelalte ființe. În felul acesta, ideea abia schițată la începutul povestirii, potrivit căreia existența omului se caracterizează prin suferință, iar prelungirea vieții înseamnă, de fapt, prelungirea agoniei, își găsește acum argumentația necesară. Cu cît viața este mai lungă, cu atît suferința este mai mare, unei vieți lipsite de moarte corespunzîndu-i o durere infinită.

Fiind un loc al damnărilor, Orașul Nemuritor nu este cu nimic mai presus decît lumea obișnuită a celorlalți oameni, condamnați la suferință prin însăși condiția lor umană. Asistăm la realizarea unei echivalențe între lumea nemuritorilor și universul celor situați sub imperiul timpului, al trecerii. Această egalitate e cu atît mai perfectă cu cît nemurirea poate constitui un germen al suferinței la fel de puternic ca viața dusă sub permanenta amenințare a morții.

Interesante sînt și observațiile prozatorului privind zădărnicia vieții eterne. În afara omului, toate viețuitoarele sînt nemuritoare pentru că ignoră moartea. Dimpotrivă, omul aspiră la o viață eternă deoarece e tot timpul terorizat de ideea trecerii. Conștiința faptului de a fi nemuritor este însă la fel de îngrozitoare. Aceasta și pentru că, într-un interval de timp infinit, omul este supus la toate întîmplările, fiind capabil de actele cele mai generoase, dar și de cea mai josnică trădare. Pe de altă parte, un nemuritor își pierde individualitatea căci, într-o existentă

ce rivalizează cu eternitatea, el este condamnat să trăiască rînd pe rînd vieţile tuturor celor care sînt supuşi trecerii. Această disoluţie a personalităţii, manifestată printr-o identificare succesivă cu toţi muritorii, constituie de fapt o formă a non-existenţei, a morţii. Din acest motiv urmează o reluare a aventurii eroului, reluare ce are loc în sens contrar. Dacă la început era vorba de o depăşire a morţii, asistăm acum la o inversare a aspiraţiilor, manifestată printr-o adîncă sete de repaos. Experienţa nemuririi constituie un eşec, deoarece ea nu realizează aspiraţia omului dintotdeauna către fericire. Dimpotrivă, redobîndirea condiţiei de muritor, cu toate că e supusă suferinţei şi durerii, readuce sentimentul plenar al împlinirii năzuinţelor umane. Trebuie să reţinem însă ca pe o permanenţă dorinţa omului de a-şi depăşi limitele şi, mai ales, tentativa sa de a ieşi de sub dominaţia timpului care-i limitează existenţa.

Aceeaşi aspiraţie către eternitate străbate şi proza fantastică a lui Mircea Eliade. În acest sens, titluri precum **Secretul doctorului Honigberger, Noaptea de Sînziene** sau **Şarpele** sînt deosebit de semnificative. Indiferent dacă e vorba de Borges sau de Mircea Eliade, abolirea duratei nu constituie doar un simplu motiv literar, ci şi o secretă năzuinţă personală la care cei doi scriitori răspund afirmativ. Despre posibilitatea depăşirii condiţiei umane, determinată din punct de vedere istoric, ne vorbeşte şi unul din personajele povestirii **Podul,** adevărat purtător de cuvînt al lui Mircea Eliade: „Ei bine domnilor, vă asigur că **există** o ieşire. Dar evident, pe alt plan. Şi aş îndrăzni să precizez: pe un plan al irealului".

Dar, textul „clasic" în care ni se prezintă procesul căutării drumului în stare să-l scoată pe om de sub determinismul timpului rămîne **Secretul doctorului Honigberger.** De altfel, povestirea are şi un caracter vădit demostrativ, prin care atrage atenţia asupra faptului că astfel de lucruri **pot fi înfăptuite.** Trebuie să reţinem importanţa deosebită pe care o are, atît la Borges cît şi la Eliade, căutarea ce devine echivalentul unei adevărate iniţieri. Pentru Zerlendi, eroul naraţiunii **Secretul doctorului Honigberger,** ieşirea din timp are drept scop găsirea unui ţinut paradisiac, situat într-un spaţiu şi într-un timp diferite de cel obişnuit. Este vorba de mitologica Shambala, echivalentul eliadesc al Oraşului Nemuritori-

lor, în care se poate pătrunde prin perfecționarea tehnicii yoga. În acest sens, inițierea lui Zerlendi corespunde cu găsirea drumului ce duce în acest ținut miraculos, locuit de niște oameni „fără vîrstă“, asupra cărora nu mai acționează legile implacabile ale trecerii. Tot într-o astfel de geografie privilegiată se situează și insula magică din romanul **Șarpele,** grota de diamant din **Pe strada Mîntuleasa...** sau misterioasa cameră Sambô din **Noaptea de Sînziene.**

Există însă o deosebire esențială în modul în care cei doi scriitori tratează problema ieșirii din timp. După cum am putut constata și în povestirea **Nemuritorul,** de multe ori, Borges, un mare iubitor de paradoxuri și de jocuri pe care le oferă inteligența și fantezia, construiește un univers sau elaborează o teorie pe care o va ataca tot el, ajungînd pînă la urmă la o concluzie contrară. Acest lucru nu se întîmplă întotdeauna și în proza lui Mircea Eliade, care vine să ilustreze și să demonstreze mai degrabă adevărul unei teorii, chiar dacă ea conține un bogat substrat metafizic și aluziv, iar construcția este adesea labirintică.

Legat indisolubil de problema timpului se află la cei doi scriitori și motivul memoriei. Memoria are capacitatea extraordinară de a opri trecerea timpului prin intermediul amintirii. Aducerea aminte este capabilă să înfrunte legile distructive ale duratei, salvînd astfel un trecut condamnat la dispariție prin uitare. În acest sens, echivalentul lui **Funes cel ce nu uită,** eroul narațiunii borgesiene cu același titlu, este învățătorul Zaharia Fărîmă din microromanul **Pe strada Mîntuleasa...** De altfel, însăși povestirea ca gen literar se găsește sub semnul memoriei prin evocarea unor întîmplări care au avut deja loc. Nici povestitorul nu este altceva decît un om care-și aduce aminte de o experiență acumulată de propriul său trecut. În felul acesta pornește și Jorge Luis Borges în evocarea lui Funes, omul care a reușit să se sustragă uitării. Cîteva ciudățenii, cum ar fi aceea de a nu se împrieteni cu nimeni sau cea de a cunoaște întotdeauna cît e ceasul, par să-l predestineze pe tînărul Ireneo. Cunoașterea orei exacte, asemenea unui ceasornic, reprezintă un prim nivel al stăpînirii timpului. O întîmplare, în aparență nefastă, schimbă însă viața celui denumit simbolic „cronometrul Funes“, prin dobîndirea unei memorii și a unei

percepții infailibile. Accidentul acesta produce o dereglare al cărei rezultat este echivalent cu efectul unei inițieri îndelungate. Ca urmare Funes reușește să perceapă lucruri pînă atunci inaccesibile condiției sale. Accidentul are darul de a-i ridica barierele modeste ale memoriei, permițîndu-i accesul către cele mai îndepărtate lucruri. Aceasta constituie o nouă formă, superioară, a stăpînirii timpului. Dacă pînă acum Ireneo știa doar cît e ceasul, după accident el cunoaște ce se întîmplă în intervalele pe care acesta le măsoară. „Eu singur am mai multe amintiri decît toți oamenii de cînd lumea e lume", ne spune eroul lui Borges, definindu-și fabuloasa-i memorie.

Dar, ca și în **Nemuritorul,** apare și aici ironia scriitorului, căci, ceea ce părea un dar extraordinar se dovedește a fi un lucru fără nici un folos. „Memoria mea, domnule, este asemeni unui depozit de gunoi", spune Ireneo, conștient de inutilitatea calităților sale pe care nu le poate stăpîni. În felul acesta, el este incapabil să își salveze trecutul prin intermediul amintirii. Dimpotrivă, lipsindu-i darul de a-și dirija fluxul memoriei și de a gîndi, Funes devine stăpîn pe o lume dezordonată, ce nu-i permite decît elaborarea unor proiecte lipsite de sens și de orice utilitate practică.

Tot sub constelația amintirii se găsește și microromanul lui Mircea Eliade, **Pe strada Mîntuleasa...,** în care un om înzestrat cu o extraordinară capacitate de a povesti ne introduce într-un univers feeric, plin de mituri și legende. Zaharia Fărîmă este omul care are o memorie fabuloasă, din această perspectivă opera constituind o tentativă de recuperare a timpului pierdut prin intermediul amintirii. Aducîndu-și aminte, învățătorul recreează un univers condamnat la dispariție de prefacerile lumii. Însuși actul povestirii echivalează la Zaharia Fărîmă cu o fantastică descătușare a memoriei. Numai moartea este capabilă să aducă cu sine pierderea amintirii. „Cînd sfîrșitul e aproape nu mai rămîn chipuri ale amintirii, doar cuvinte", spune Funes, caracterizînd memoria sa imperfectă drept un atribut specific condiției umane.

Strîns legată de tentativa titanică a ieșirii de sub controlul duratei care limitează existența se găsește obsesia timpului circular, ciclic, imagine a opririi trecerii prin eterna reîntoarcere la niște fapte semnificative. De altfel, acest timp este definit de către Borges în felul următor:

„... istoria este un cerc și (...) nu-i nimic care să nu fi fost și care să nu fie". Pe o astfel de înfruntare între credința în timpul ciclic (avînd drept simboluri Roata și Șarpele) și cel liniar se bazează narațiunea **Teologii**, dar tot la reactualizarea unei întîmplări petrecute deja sîntem martori și în povestirea **Sudul**. Juan Dahlmann reface experiența strămoșilor săi debarcați în Argentina cu cîteva decenii în urmă. În acest sens, călătoria sa în ținutul magic al Sudului echivalează cu o reîntoarcere în timp la origini, la epoca în care înaintașii săi cucereau aceste locuri. Chiar și înfruntarea din finalul povestirii nu reprezintă altceva decît reactualizarea și repetarea luptei lui Francisco Flores, bunicul lui Dahlmann, cu indienii.

Tot sub semnul eternei reîntoarceri se găsește și narațiunea **Tema trădătorului și a eroului**. Sub aparenta haină de povestire polițistă se poate surprinde cu ușurință caracterul ciclic al întîmplărilor. Moartea lui Fergus Kilpatrick pare să repete niște evenimente petrecute în timpuri străvechi, sfîrșitul eroului irlandez fiind asemănător cu cel al lui Iulius Cezar. Se aduc și dovezi incontestabile în favoarea identității celor două crime. Astfel, atît asupra lui Kilpatrick cît și asupra lui Cezar s-a găsit cîte o scrisoare prin care cei doi erau avertizați de primejdia în care se găseau. Nici unul n-a mai avut însă răgazul necesar pentru a parcurge cele scrise. Un alt paralelism constă în dărîmarea, respectiv incendierea, unui turn în ajunul crimelor, fapte cu un conținut profetic evident. Aceste identități izbitoare îl duc pe cercetătorul vieții lui Kilpatrick la concluzia existenței unui timp circular, care se repetă la infinit. Investigații ulterioare demonstrează că nu este vorba doar de o întoarcere la epoca lui Cezar, ci și de recrearea unui univers imaginar, cel din **Macbeth**. Aceasta constituie un lucru într-adevăr extraordinar, deoarece demonstrează că istoria, privită ca o suită infinită de cicluri cosmice, nu constituie în mod necesar repetarea unor evenimente petrecute înainte, ci poate avea loc și reîntoarcerea la o meta-realitate, la un timp și la un spațiu existente doar prin puterea cuvîntului și a imaginației umane. Imaginarul dobîndește în felul acesta, concretețea unui spațiu și a unui timp obiective, echivalente cu cele de pe vremea lui Cezar sau a lui Kilpatrick. Noutatea pe care o aduce Borges este ușor de sesizat. Mitul eternei reîntoarceri nu are ca punct de plecare în mod

necesar niște evenimente concret-istorice, ci niște întîmplări generate de imaginația omenească, cu nimic mai prejos decît cele considerate „reale".

Și mai mult decît povestirile lui Borges, întreaga creație a lui Mircea Eliade stă sub semnul nostalgiei originilor, nostalgie teoretizată plenar în memorabila carte intitulată **Le mythe de l'eternel retour.** Din multiplele exemple ce vin să ilustreze credința obsesivă într-un timp ciclic, capabil să-l scoată pe om din „marea trecere" către moarte, e suficient să amintim cazul lui Anisie, unul din eroii romanului **Noaptea de Sînziene.** Personajul a învățat să învingă timpul în urma unei îndelungate inițieri în științele naturii și în metafizică. Rezultatul acestei pregătiri plurivalente îl constituie abolirea modului de viață profan de pînă atunci prin integrarea în marele circuit cosmic. Grație efectului său regenerator, timpul cosmic este în stare să ofere ceea ce Mircea Eliade numește „cheia primelor revelații metafizice", adică „taina morții și a reînvierii" sau aceea a „trecerii de la neființă la ființă". Prin integrarea în marele circuit cosmic inepuizabil și revitalizator, Anisie își însușește extraordinara capacitate de metamorfoză a naturii, păstrîndu-și astfel tinerețea.

Dar nici timpul istoric nu este întotdeauna omogen. În artă, de exemplu, asistăm la o concentrare a timpului, fenomen teoretizat de numeroase personaje ale lui Mircea Eliade. Pe un asemenea fenomen de concentrare a timpului se bazează și povestirea lui Borges, **Miracolul secret.** Aflat în așteptarea executării sentinței capitale, Jaromir Hladik cere suspendarea pedepsei pentru a-și termina opera. Creația reprezintă în acest caz întruparea năzuințelor omului perisabil într-un material durabil, **cartea,** insensibil la efectele corozive ale timpului. Imaginea lui Hladik căutîndu-l pe stăpînul lumii printre literele unei cărți ne duce cu gîndul la Dionis și la cartea sa de zodii. Asistăm apoi la o extraordinară imagine a eternizării clipei prin identificarea literei magice în măsură să oprească trecerea. Acesta este miracolul secret prin care scriitorul are răgazul necesar pentru a-și întregi opera, creația reprezentînd pentru artist unica posibilitate de a înfrunta stingerea.

Tot sub semnul timpului se mai găsesc și alte opere ale scriitorului argentinian cum ar fi **Cealaltă moarte** sau **Grădina potecilor ce se bifurcă,** dar și **La țigănci, Două-**

sprezece mii de capete de vite, O fotografie veche de 14 ani, Tinerețe fără de tinerețe, ultimele creații ale lui Mircea Eliade. Ceea ce reprezintă nota distinctivă a acestor proze față de cele analizate anterior este accentul mult mai mare pus pe artificiul fantastic. Deși prezent, metafizicul ca sursă de meditație asupra condiției umane se menține pe planul al doilea, în centrul atenției situîndu-se problema timpului ca o posibilitate inepuizabilă a realizării diferitelor efecte fantastice. Ca urmare, aceste opere se vor găsi sub semnul jocului născocit de o imaginație ludică.

De altfel, mai mult decît prozele lui Mircea Eliade, povestirile lui Borges sînt expresii ale jocului unei inteligențe ce se autoamuză și, în felul acesta, se autocontemplă, găsind mereu noi combinații inedite. De aici și falsa seriozitate cu care sînt oferite pseudo-citatele, astfel de artificii sprijinindu-se pe o erudiție extraordinară.

Forma de povestire de spionaj pe care o îmbracă narațiunea **Grădina potecilor ce se bifurcă** nu reprezintă decît un înveliș sub care se ascunde adevărata ei problematică, cea a metamorfozelor timpului. Nu putem însă să nu observăm deosebita ingeniozitate cu care Borges rezolvă conflictul acestui microroman de aventuri. Putem vorbi de dezvoltarea a două acțiuni paralele. Pe de o parte se desfășoară antrenanta poveste de spionaj a doctorului Yu Tsun, iar în spatele acestor întîmplări se camuflează adevăratul substrat al lucrării, vizînd labirintul timpului construit de Ts'ui Pên, expresie a perfecțiunii inteligenței creatoare. Timpul devine o manifestare a destinului ce conține răspunsuri la toate întrebările pe care le pune existența umană: „Această cursă de timpuri care se apropie, se bifurcă, se scurtează sau se ignoră secole la rînd, cuprinde toate posibilitățile."

Tentația ludică există și în creația lui Mircea Eliade, de unde recurgerea la o serie de artificii specifice prozei fantastice. De exemplu, nuvela **Douăsprezece mii de capete de vite** se bazează pe un joc al timpului. Un om de afaceri, Iancu Gore, participă la o tragedie care s-a desfășurat de fapt cu 40 de zile în urmă . . . Singura ipoteză logică ce se oferă pentru a explica această aventură ieșită din comun este acceptarea posibilității întoarcerii în timp.

Reluînd o serie de teme și motive specifice creației lui Mircea Eliade — chiar cu riscul de a repeta anumite considerații anterioare — am putut observa că scriitorul român face parte dintr-o familie mai largă de spirite, a căror operă își are punctul de convergență mai ales în problema timpului care, de atîtea ori în secolul nostru, „nu a mai avut răbdare cu oamenii". Răspunsul creator la amenințările destinului apropie foarte mult operele celor doi prozatori, făcîndu-ne să ne gîndim, în același timp, la extraordinara actualitate a **Mioriței.**

II

CONSTELAŢIA MITURILOR

„Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și că ea îi moștenește funcțiile: a povesti ceea ce a fost semnificativ *în lume“.*

MIRCEA ELIADE

„Orice ținut natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și al adolescenței devine întotdeauna un oraș mitic. Pentru mine, Bucureștiul este centrul unei mitologii inepuizabile. Prin intermediul acestei mitologii am ajuns să cunosc adevărata ei poveste. Și pe a mea, poate“.

Proba labirintului

CREATORUL DE MITURI

Cercetarea dintr-o perspectivă arhetipală a prozei fantastice a lui Mircea Eliade duce la decodificarea unor mituri străvechi, transformate în teme literare datorită actualității mesajului lor. Scriitorul pornește de la credințele manifestate în sistemele filozofice orientale și, mai ales, de la tradițiile folclorice autohtone, pe care le prelucrează prin intermediul imaginației sale. Eliade devine în felul acesta un artizan, un „artifex" ce alătură narațiunilor oferite de mit puterea imaginației și exhaustivitatea culturii. Sub pana artistului, credințele arhaice suferă o puternică metamorfoză, echivalentă cu o reactualizare. Avînd ca punct de plecare niște povestiri cu valoare arhetipală, Eliade ajunge să se adreseze și să satisfacă exigențele omului din zilele noastre. Scriitorul prelucrează mitul în mod liber, ceea ce-i permite atît păstrarea unor elemente cu valoare de simbol, cît și libertatea de a transforma un material „brut", tratîndu-l la nivelul esteticii contemporane. Acest demers artistic duce la **revitalizarea** și la **reactualizarea** mitului într-o lume ce s-a îndepărtat de universul magic al originilor.

Asemănarea esențială pe care Mircea Eliade o vede între proza sa fantastică și mitologie constă în faptul că, asemenea miturilor, o astfel de literatură **pune un accent deosebit pe actul creației.** Nu este vorba aici numai de transformarea miturilor în teme ale literaturii prin reluarea unor scenarii epice sau figuri mitologice, ci de crearea unor universuri paralele, în măsură să concureze realitatea obiectivă. Actul genezei rămîne problema esențială care marchează prelungirea miturilor în literatură în general și în creația lui Mircea Eliade în special. Spre deosebire de operele de factură tradiționalistă scrise în secolul al XIX-lea, opere care încercau să concureze realitatea înconjurătoare imitînd-o cu cît mai multă exactitate, arta contemporană creează niște universuri autono-

me, situate în continuarea realității. Romanul contemporan, de exemplu, așa cum este el privit de către Mircea Eliade, trebuie să satisfacă următoarele exigențe: „Romanul **trebuie** să povestească ceva, pentru că narațiunea (adică invenția literară) îmbogățește Lumea, nici mai mult nici mai puțin decît Istoria, deși pe un alt plan. Sîntem creatori în universurile imaginare cu mai multă șansă decît am fi pe planul Istoriei. Faptul că se întîmplă ceva, că se petrec tot felul de lucruri — este la fel de important pentru destinul omului ca și faptul de a trăi în Istorie sau speranța modificării ei"[1]. Însăși necesitatea organică de vise pe care o resimte omul contemporan nu reprezintă altceva decît reflexul unei acute nevoi de mitologie, mitul însemnînd, înainte de toate, o poveste spusă după toate regulile speciei, chiar dacă pe parcurs și-a pierdut caracterul sacru. Prin conținutul său epic și/sau dramatic, narațiunea traduce o **cerință existențială** și anume aceea de a afla mereu noi și noi istorii, indiferent de genul sau specia literară în care ele se concretizează. Pe de altă parte, opera literară formează un instrument de cunoaștere a lumii, universul ei relevînd — asemenea miturilor — o serie de semnificații majore vizînd condiția omului în univers.

Tot așa cum omul societăților arhaice — notează M. Eliade în Jurnalul său — nu poate exista fără mituri, fără povestiri exemplare, același lucru se poate spune despre omul contemporan, pentru care narațiunea formează o „formulă readaptată la conștiința modernă a mitului, a mitologiei"[2]. Ceea ce mai apropie **imaginația literară** a lui Mircea Eliade de **imaginație mitică** este interesul deosebit pe care scriitorul îl acordă descoperirii semnificațiilor. De altfel, prozatorul consideră **imaginația literară** drept o prelungire a **creativității mitologice și a experienței onirice.** Atuul deosebit al literaturii epice — în ciuda diverselor experimente cunoscute în acest secol — constă în posibilitățile nelimitate ale narațiunii de a crea un număr infinit de personaje și de evenimente sau de universuri paralele ce se nasc sub auspiciile unei imaginații creatoare[3]. În concluzie, putem afirma că mitul rămîne

---

[1] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal** I, p. 443.
[2] Ibidem, p. 168.
[3] Mircea Eliade, **Fragments d'un journal** II, p. 341.

pentru Mircea Eliade o matrice epică ce se poate modela și îmbogăți la nesfîrșit și care, prin intermediul procesului artistic, este adaptată la conștiința omului contemporan.

Procesul artistic pe care îl întreprinde Mircea Eliade se apropie — uneori pînă la identificare — de demersul realizat de scriitorii latino-americani, ei înșiși niște **creatori de mituri.** Ocupîndu-se de **Pseudonimele mitului latino-american**[1], Iordan Chimet are cîteva observații valabile și pentru opera scriitorului român. Este vorba, înainte de toate, de problema fantasticului văzut ca un „pseudonim" sau ca o formă deghizată de manifestare a mitului. Negînd inteligența lucidă și lipsită de fantezie, fantasticul facilitează întoarcerea la vîrsta mitică a copilăriei, constituind specia cea mai propice care ne poate apropia de universul originilor. Ceea ce leagă viziunea lui Mircea Eliade de cea a scriitorilor latino-americani este accentul pus pe geneză, pe „regăsirea acelor disponibilități creatoare care produc, în chip natural și oricînd, mitul". Conștient de orgoliul său de creator, scriitorul de azi nu acceptă „rolul de dependență pasivă", refuză orice „servitute" vizavi de mitologie. Pierzîndu-și caracterul sacru, aceasta nu interesează atît prin **citarea** unui episod narativ, cît prin „regăsirea acelui climat oniric propice creării mitului", prin redescoperirea tensiunii extreme a originilor. Scriitorul de literatură fantastică dobîndește deci privilegiul de a avea acces la gestul primordial al creației, scoțînd în relief „impulsurile regeneratoare ale mitului". Artistul nu este un simplu spectator la „derularea Evenimentelor Primordiale și nu se supune Deciziilor sacramentale". Relațiile dintre om și sacru s-au schimbat, în sensul că a dispărut respectul religios al individului față de mit, scriitorul preluînd prin actul creației ipostaza unui demiurg. Actualitatea mitului nu este dată de „abordarea pasivă a marilor scenarii mitice ale culturilor aborigene", de „reluarea fidelă a Miturilor Locului, a Eroilor și Zeilor ca modele reprezentative, a Acțiunilor care au generat Universul", ci, așa cum am re-

---

[1] Iordan Chimet, **America Latină. Sugestii pentru o galerie sentimentală,** capitolul **Pseudonimul mitului latino-american — Realul miraculos, Fantasticul, Suprarealismul mexican —,** Editura Meridiane, București, 1984, pp. 127—146.

marcat de „regăsirea acelor disponibilități creatoare care produc, în chip natural și oricînd, mitul“. Cum anume se concretizează această veritabilă „respirație a spiritului“ care este mitul, constituie deja nota distinctivă a fiecărei opere, creația lui Mircea Eliade — chiar dacă pornește de la un eșafodaj teoretic asemănător — îndepărtîndu-se destul de mult de aceea a confraților săi latino--americani.

Începîndu-ne demersul de decodificare a arhetipurilor pe care se clădește proza fantastică a lui Mircea Eliade, trebuie să ne oprim cîteva momente la nuvela **Tinerețe fără de tinerețe.** Creația trimite la universul poveștilor populare, în care motivul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte ocupă un loc privilegiat. Titlul ne sugerează însă ceva mai mult. Prin afirmarea și negarea simultană a aceluiași termen, scriitorul face să ne gîndim la zădărnicia aspirației umane de a atinge nemurirea. Tinerețea nu există fără bătrînețe și nici viața fără de moarte, fiecare stare conținînd în sine propria sa negare. Deosebit de semnificativă este re-nașterea lui Dominic Matei, protagonistul narațiunii, renaștere ce aduce cu sine depășirea condiției umane obișnuite, după ce în prealabil trece printr-o experiență asemănătoare cu cea din **Metamorfoza** lui Kafka prin întoarcerea temporară la o stare larvară. Pe lîngă dobîndirea nemuririi, o altă asemănare cu basmul se poate observa în prezența unui erou de excepție, care participă la niște evenimente extraordinare. În felul acesta, Dominic Matei devine un personaj asemănător cu Făt-Frumos din poveste. Pînă și vîrsta lui — un multiplu al cifrei trei — trimite la credințele folclorice străvechi. Fiind vorba de niște referiri destul de transparente la basmele noastre populare, în persoana Veronicăi o putem identifica ușor și pe Ileana Cosînzeana. Revelator este și sfîrșitul nuvelei. Dacă în basm nemurirea este legată de existența unui spațiu privilegiat în care timpul aducător de moarte dispare, în narațiunea lui M. Eliade lucrurile se complică, pentru ca asemănările să devină frapante mai ales în final. Chiar dacă nemurirea nu mai este condiționată de existența unui topos magic, redobîndirea trecerii presupune întoarcerea la tărîmul mitic al originilor. La fel ca în basm, unde moartea își cere drepturile de îndată ce are loc abandonarea spațiului privilegiat al nemuririi, în nuvela lui Eliade reintrarea în timp se petrece la fel de brusc ca și dobîndi-

rea vieții eterne, dar tot prin revenirea deliberată a eroului la ținutul său de baștină.

Narațiunile prozatorului permit o permanentă raportare la structura epică a miturilor. În acest sens, **În curte la Dionis** constituie o reactualizare a poveștii lui Orfeu și a Euridicei, cele două personaje legendare găsindu-și corespondenții în Leana și Adrian. Mesajul orfic al nuvelei constă în posibilitatea salvării omenirii prin artă, adică prin puterea cuvîntului și, mai ales, a cîntecului. Demersul scriitorului, care pornește de la un arhetip narativ și ajunge la o creație de o originalitate incontestabilă, este identic cu cel pe care-l realizează Leana. Aceasta pornește și ea de la niște cîntece străvechi pe care le creează din nou, în așa fel încît să placă unor tineri obișnuiți cu o cu totul altă estetică, proces echivalent cu o reactualizare. Ceea ce surprinde înainte de toate în narațiunea **În curte la Dionis** este inversiunea rolurilor. Astfel, Adrian este un Orfeu ratat, care și-a uitat menirea de cîntăreț. Personajului i se fac însă **semne**, decodificarea cărora amintind de experiența eroului mitic. Căutarea Euridicei devine inconștientă, aceasta preluînd atributele cîntărețului. Leana este o nouă Euridice, condamnată să trăiască în infernul vieții cotidiene. Lira dăruită de Apolo devine și ea un instrument specific grădinilor bucureștene de la începutul secolului, adică o vioară. Se menține și influența deosebită pe care cîntecul îl exercită asupra oamenilor. Spre deosebire de mitul antic unde doar Orfeu are posibilitatea să pătrundă dincolo de porțile infernului, căutarea este reciprocă. Preluînd atributele cîntărețului, Leana dobîndește niște puteri magice capabile să o călăuzească înspre omul iubit. Asistăm, în felul acesta, la o răsturnare de roluri, cîntecul avînd menirea de a trezi conștiința de sine a artistului. Procesul decodificării semnelor poate fi considerat o scară ale cărei trepte duc la regăsirea memoriei. Trimiterile obsesive la opera lui Dante precum și simbolistica ascensorului, ca instrument al coborîrii în adîncuri și a revenirii, sugerează noi referiri la mitologie.

În mod treptat, aluziile devin din ce în ce mai transparente, sugestia transformîndu-se în certitudine prin **numirea** lui Orfeu. Acesta are puterea magică de a-i civiliza pe oameni și de a îmblînzi fiarele sălbatice. În ipostaza sa de cîntăreț, Adrian tinde să salveze umanitatea

prin forța cuvîntului. Pentru acest Orfeu al lumii moderne poezia devine mai mult decît o tehnică mistică sau un instrument de cunoaștere, transformîndu-se în unica posibilitate de supraviețuire a omului. Rezultă de aici un elogiu suprem adus cuvîntului, puterii demiurgice a verbului. Poezia nu este altceva decît o magie a verbului în stare să-l domesticească pe omul sălbăticit și să-i medieze calea spre adevăratul lui univers, reprezentat de lumea spiritului. Există o deosebire esențială față de mitul antic. Dacă Orfeu și-a folosit darul miraculos pentru a scăpa o singură ființă, Adrian coboară în Infern pentru a salva întreaga umanitate. Finalul nuvelei ne trimite din nou la mit prin interzicerea privirii înapoi, ceea ce poate constitui cauza prăbușirii eforturilor de pînă atunci. Creația păstrează în linii mari — deși rolurile celor două personaje sînt răsturnate — firul narativ al mitului, dar îl și complică, realizînd o narațiune labirintică, mult mai complexă.

Puternice referințe mitologice există și în microromanul **Pe strada Mîntuleasa**... De altfel, structura însăși a creației ne trimite la faimoasele povestiri în serie ale Seherezadei din **O mie și una de nopți.** Învățătorul Zaharia Fărîmă este un narator și un creator de mituri. Pînă și povestirea inițială despre Selim, fiul pașei din Silistra, și Fănică Tunsu nu este altceva decît o autohtonizare a mitului regelui Minos. Acest Selim salvează viața unui tînăr de vreo paisprezece-cincisprezece ani, fapt care-i atașează profund, ca pe niște frați. Dar tînărul se dovedește în curînd nerecunoscător, înșelîndu-și prietenul. Apoi fuge în Ardeal și, mai tîrziu, în Muntenia, dar nu reușește să scape de blestemul crunt al aceluia pe care l-a amăgit. Descoperind faptele fostului său prieten, Selim îl blestemă ca neam de neamul lui să nu aibă parte de fidelitatea nevestelor, „iar fetele lor să se împreuneze cu dobitoacele". Acest lucru se adeverește întocmai: pe Fănică Tunsu îl părăsește soția, iar fiica lui are comportări incestuoase. Selim devine în narațiunea lui Mircea Eliade corespondentul miticului Poseidon, care-l blestemă pe Minos pentru că acesta nu și-a ținut făgăduiala. Fănică Tunsu nu este altcineva decît echivalentul legendarului rege al Cretei, iar fiica lui, Oana, este o Pasiphae mistuită de aceeași dragoste nefirească pentru un taur. Faptul că am depășit limitele realului și am pă-

truns în legendar ni se dezvăluie prin însăși cuvintele adresate Oanei de către femeile care vin să-și ceară înapoi bărbații. Ele recunosc că fiica lui Fănică Tunsu nu este pe seama lor ci se trage dintr-un neam de uriași, din care face parte și Cucoaneș, eroul narațiunii **Un om mare**.

Tot de constelația miturilor ține și credința în puterile magice ale mătrăgunei, precum și transformarea lunii în simbol al fecundității. Astrul devine o zeitate căreia i se închină Oana, această ființă de dimensiuni „cosmicizate", înzestrată cu o forță herculeană. De altfel, pînă și frumusețea statuară a personajului ne trimite la zeița Venus, iar descîntecele de dragoste rostite în nopțile cu lună plină accentuează și mai mult rezonanțele mitice ale narațiunii.

Referirile la țara blajinilor vorbesc de o mitologie autohtonă. Blajinii sînt niște ființe vrăjite care trăiesc sub pămînt, existența lor caracterizîndu-se printr-o permanentă asceză, ceea ce duce la decodificarea sensurilor ascunse ale existenței. Hrana acestor „făpturi blînde și milostive" este alcătuită din ceea ce rămîne de la oameni, vestea sărbătorilor de primăvară transmițîndu-se prin intermediul cojilor de ouă roșii aruncate de țărani în gîrle. Apa devine în felul acesta un mediator, un mijloc de comunicare cu cei care trăiesc în această țară enigmatică.

Asemănări izbitoare pot fi identificate apoi între creațiile lui Mircea Eliade și ciclul mistic al Graalului. Cultivarea visului, a simbolurilor, a misterului, a vrăjii și a sugestiei, căutarea unor semnificații ascunse, adesea întrevăzute dar niciodată clarificate în întregime, apropie romanele Graalului de operele prozatorului român. Asemenea cavalerilor mesei rotunde, eroii lui Mircea Eliade pornesc în căutarea potirului sfînt, găsirea căruia echivalînd cu revelația sensului ascuns al vieții. Personaje înzestrate cu capacități intelectuale deosebite se străduiesc să descopere taina unui destin pecetluit. Pentru mulți din eroii lui Mircea Eliade găsirea unei ieșiri în afara timpului echivalează cu aventura deosebită a lui Parsifal în castelul Graalului, cînd acestuia i se permite accesul către taină. Este un moment aparte, ce are valoarea unei revelații.

O altă asemănare cu romanul cavaleresc constă în identificarea sensului ascuns al vieții cu o imagine feminină,

iubirea inaccesibilă devenind purtătoarea unor simboluri adînci. De asemenea, încercările pe care le suportă eroii lui Mircea Eliade constituie o revenire la probele de tip inițiatic la care erau supuși cavalerii medievali. Femei inaccesibile — femeia a constituit întotdeauna o taină pentru bărbat — și castele inabordabile reprezintă niște încercări la care este supus eroul, încercări prin care el însă își poate dezvălui calitățile sale deosebite. În acest sens, oprindu-ne doar la una din creațiile lui Mircea Eliade, putem spune că și în romanul **Noaptea de Sînziene** sensurile inaccesibile ale destinului sînt purtate tot de către o femeie, și anume de misterioasa doamnă Zissu. Ca și în ciclul Graalului, accentul cărții este pus pe procesul revelării unor sensuri adînci, camuflate. Semnificațiilor profunde ale potirului le corespunde în creația lui Mircea Eliade găsirea drumului capabil să-l scoată pe om în afara timpului. În mod firesc, accentul este pus pe căutare, ce se transformă într-un lung proces de inițiere. Aventura lui Ștefan Viziru echivalează cu cea a lui Parsifal în castelul Graalului, ambii eroi trăind revelația marilor taine. Totul se clarifică însă de îndată ce enigmaticele femei-simbol își dezvăluie misterul.

Continuînd observațiile despre „miturile esențiale" prezente în proza lui Mircea Eliade, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre unul din personajele sale celebre, ghicitorul în pietre. Într-adevăr, există niște asemănări uimitoare între acest ghicitor și mitologicul Proteu. După cum se știe, Proteu a fost un zeu marin înzestrat cu darul profeției, al cărui sălaș era pe insula Pharos. Deși era un bun prevestitor, el nu dezvăluia cele știute decît în cazuri extreme. Aceste cîteva trăsături îl apropie foarte mult de Beldiman, eroul lui Mircea Eliade, pentru că și ghicitorul în pietre este un om al apelor, care a fost în tinerețe marinar. Descendența proteică a personajului devine și mai clară atunci cînd ne dăm seama că și Beldiman este înzestrat cu darul profeției. Dar, ca și strămoșul său mitic, ghicitorul nu dezvăluie cele descoperite deoarece nu are dreptul să intervină în destinul oamenilor. Pe de altă parte, Beldiman a mai fost și paznic de far (a se vedea trimiterea transparentă la insula Pharos) la Tuzla. El este omul care cunoaște perfect elementele naturii, fiind în același timp un stăpîn al destinului uman. Pînă și retragerea personajului într-o vilă singuratică pås-

trează ceva din simbolismul unei insule părăsite. Pe de altă parte, fiica lui Beldiman, Adriana, moștenește de la tatăl ei harul oracular. De altfel, cele spuse de ea vin să întregească cele prezise de Beldiman. Nu trebuie să uităm nici de faptul că existența Adrianei este strîns legată de elementul acvatic. Mai mult, ni se sugerează faptul că avem de-a face cu o ființă de pe altă lume. De acest lucru ne vorbește și pseudonimul de Împărăteasa care i se atribuie. Calitățile enumerate, adică darul profețiilor, legătura cu mediul acvatic și natura supraumană a personajului ne fac să ne gîndim că este vorba de o **naiadă.** Acestea sînt și ele niște ființe deosebite, înzestrate cu capacitatea de a prezice viitorul. Tot aici trebuie să pomenim și tinerețea și frumusețea Adrianei, însușiri ale căror taine erau deținute de către naiade.

Reluînd dintr-o perspectivă arhetipală lectura romanului **Șarpele,** nu putem să nu observăm cîteva trimiteri clare la mitul lui Dionysos. Avem în vedere mai ales episodul excursiei, în care Andronic întîlnește grupul Dorinei. Imaginea Eroului înconjurat de admiratori ne amintește de cortegiul zeului, format din Bacante și Satiri, personaje ce ascultă întocmai de dorințele stăpînului lor. Am insista mai ales asupra satirilor, divinități ale pădurilor, pădurea fiind locul unde se deplasează și grupul condus de către Sergiu Andronic. Mai mult, jocul din pădure în stare să scoată personajele de sub dominația apăsătoare a convențiilor sociale, amintește de orgiile închinate zeului. Pădurea se transformă dintr-o dată într-un adevărat „Eden al amorului", în măsură să-i facă pe oameni să uite de responsabilitățile lor anterioare. Tot de mitul lui Dionysos se leagă și marea întîlnire cu femeia iubită pe o insulă. Acest spațiu paradisiac nu este altul decît insula Naxos, iar ipostaza mitică a Dorinei este Ariadna, fosta iubită a lui Tezeu (echivalat de Mircea Eliade cu căpitanul Manuilă). O altă trimitere clară la mitologie se realizează prin însăși prelucrarea motivului șarpelui, după cum se știe una din înfățișările posibile ale Zeului. Și copilăria lui Andronic are ceva legendar, prin faptul că destinul lui a fost schimbat de țiganii care l-au furat de mic copil. Deși a avut o origine nobilă, Andronic a trebuit să trăiască **altfel,** copilăria sa amintind de cea a lui Dionysos, crescut și el departe de părinți. Pînă și misterioasa coborîre în pivnița mănăstrii poartă amprenta unor vă-

dite rezonanțe mitice. Este vorba de coborîrea în infern a lui Dionysos pentru a-și salva mama, pe Semele, victimă a răzbunării zeiței Hera. Povestea lui Andronic conține deci asemănări izbitoare cu firul narativ al mitului antic. Într-adevăr, zidurile învechite închid în sine o taină de nepătruns, amplificată de jocul umbrelor iscat de flacăra lumînărilor. În acest cadru plin de mister, Andronic evocă sfîrșitul tragic al unei fete din familia Moruzeștilor, ucisă în chip tainic prin complicitatea noii soții a tatălui ei. Este semnificativ faptul că Mircea Eliade neagă în mod programatic aportul istoricului religiilor la realizarea operelor de imaginație. Interferențele sînt, totuși, izbitoare, fără să scadă însă cu nimic din valoarea prozatorului. Eliade nu urmărește în mod servil scenariul epic al unuia sau altuia dintre mituri. Demersul său este mult mai profund, ceea ce și explică atît abaterile, cît și posibilitatea numeroaselor contaminări dintre cele mai diferite legende, **în cadrul aceleiași narațiuni.** Scriitorul recreează miturile, ba mai mult, lansează altele noi, cum ar fi acela al patriei sau cel al cetății. Dovada clară a influenței istoricului religiilor asupra scriitorului reiese din faptul că, fără cunoașterea aprofundată a miturilor, Mircea Eliade **nu ar fi putut scrie o astfel de proză.** Doar un singur argument: e imposibil să creezi narațiuni precum **Secretul doctorului Honigberger** sau **Nopți la Serampore** fără o serioasă familiarizare cu filozofia indiană, Mai mult, apropierea de credințele străvechi este marcată și prin permanentele trimiteri la mitologie făcute în interiorul relatării. Pînă și citarea obsesivă a marilor creatori ai culturii noastre (Eminescu, Arghezi, Blaga etc.) servește aceeași idee a creării unui mit al patriei. Fără să procedeze ostentativ, uneori chiar inconștient — fapt ce reiese din permanenta negare a influenței istoricului religiilor asupra scriitorului —, narațiunile lui Mircea Eliade stau sub semnul marilor mituri ale umanității.

Mai multe asemenea „fabule sacre“ pot fi identificate și în narațiunea **Podul.** După cum am văzut deja într-unul din capitolele anterioare, creația este alcătuită dintr-un ciclu de povestiri, fiecare prelucrînd cîte o credință străveche. Astfel, Onofrei relatează povestea unui Adonis modern. Este cazul tînărului locotenent de roșiori care a fost traumatizat prin întîlnirea cu realitatea ultimă, prin descoperirea identității atman-brahman. Trimiterea la mi-

tologie o realizează însuși scriitorul, din dorința de a conferi mai multă concretețe unei idei destul de abstracte. Tragedia spirituală a locotenentului, cauzată de unele revelații metafizice, poate fi identificată cu povestea lui Adonis. Acesta este rănit prin voința Afroditei căreia îi era subjugat în întregime, asemenea locotenentului de roșiori metafizicii indiene. După cum am constatat în discuția purtată asupra timpului sacru și a timpului profan, povestea este infinit mai complexă, reducerea ei doar la încărcătura epică a cîtorva mituri constituind o simplificare nepermisă a prozei lui Mircea Eliade. Vorbind deja anterior de substratul filozofic al creației, am încercat să evităm acest neajuns al metodei arhetipale.

Narațiunea spusă în continuare de către Zamfirescu prelucrează un alt mit celebru, acela al întoarcerii acasă, ilustrat de scriitor și în nuvela **Ivan.** Este vorba de povestea unei bătrîne oarbe condusă de către o fetiță, aceasta avînd rolul de a o ghida într-un ținut inaccesibil celor care au depășit vîrsta de aur a copilăriei. Totul se întîmplă ca în narațiunea **Sanțurile:** un om aflat pe patul morții nu poate să moară pînă cînd nu este îndeplinit un anumit ritual. Motivul drumului este prezent apoi și prin cartea pe care o citește fetița, carte unde este vorba despre întoarcerea acasă. Această operă poate fi privită ca o sinteză a creației lui Mircea Eliade, ea însăși exprimînd deosebit de puternic aceeași idee a revenirii la patrie. Prin lungul lor drum către casă, cele două călătoare repetă mitul lui Ulise, marele voiajor al antichității.

Nuvelă de factură științifico-fantastică, **Les trois grâces** are drept protagoniste cele trei grații: Aglaia, Eufrosina și Thalia. Personificări ale grației și frumuseții feminine, fiicele lui Zeus și ale Eurynomei sînt transplantate în plin secol XX, una din ele, Eufrosina, păstrînd atît numele cît și firea arhetipului ei mitic. Prin faptul că își schimbă înfățișarea în funcție de anotimpuri, Eufrosina reprezintă și o ipostază a Persefonei, obligată să trăiască o jumătate de an în infern și numai cealaltă jumătate de an pe pămînt. Dar cele trei femei, tratate cu miraculoasa apă a tinereții veșnice pe care o descoperă doctorul Tătaru, mai sînt numite și Amazoane, amintind în felul acesta de prea frumoasele femei războinice din Asia Mică. Încercarea savantului de a le face nemuritoare pe cele trei femei eșuează. Singura reușită este promisă de Eufrosina,

dar întreruperea tratamentului are drept consecință regenerarea organismului numai pentru o anumită perioadă a anului. Încercarea nereușită a medicului seamănă cu eșecul zeiței Demeter, perturbată și ea în tentativa de a-l zeifica pe fiul reginei cretane Metaneira, pe micuțul Demophon, purificîndu-l de tot ce era muritor în trupul lui prin intermediul focului.

Multe din nuvelele și microromanele lui Mircea Eliade au în centrul lor eterna căutare a cuplului. Astfel, o creație precum **Noaptea de Sînziene** poate fi considerată și ca un roman al iubirii, totul asemănîndu-se cu reluarea mitului despre Tristan și Isolda. Rolul filtrului magic în măsură să unească destinul a doi oameni chiar și după moarte îl joacă credințele despre puterile deosebite ale acestei nopți. Același mit al nefericirii în dragoste transpare și într-o creație mai puțin fantastică, **Nuntă în cer** (1939). Trimiterile la trista poveste a lui Tristan și a Isoldei sînt făcute chiar de către autor, care mai face aluzii și la o altă poveste celebră, cea a lui Dante și a Beatricei. Este vorba de regăsirea prin iubire a paradisului pierdut, de reintegrarea unei stări edenice prin unirea destinului în dragoste. „Dragostea e raiul nostru" spune Mavrodin — unul din eroii centrali ai romanului —, subliniind capacitățile miraculoase ale iubririi. Rezonanțele mitice ale narațiunii nu se opresc aici, căci Ileana repetă crima Margaretei din **Faust.** Diferă însă motivul pentru care ea își ucide copilul; dacă mobilul care o împinge pe Margareta lui Goethe să comită acest sacrilegiu este teama, Ileana sacrifică tot ce are mai scump din cauza soțului ei. Ca și soția Meșterului Manole care s-a lăsat zidită la temelia mănăstirii pentru ca aceasta să înfrunte veșnicia, Ileana renunță la împlinirea destinului ei pămîntesc pentru ca iubitul ei să se poată realiza plenar în artă. Într-un anumit fel, asistăm la reiterarea legendei Luceafărului și nu numai la o imagine răsturnată a poemului ca în cazul microromanului **Domnișoara Christina.** Omul de geniu, creatorul prin excelență, este Mavrodin. Dimpotrivă, ființa legată prin toate firele de condiția umană este Ileana. Există însă și deosebiri semnificative față de Cătălina lui Eminescu, eroina lui Eliade fiind în stare de serioase sacrificii pentru soțul ei. Cu toate acestea, vocea condiției umane este mai puternică decît iubirea denaturată pentru un om de geniu, în stare să accepte

tacit jertfa supremă a iubitei, sacrificarea rodului dragostei lor.

Ţinînd cont şi de cele spuse anterior, credem că nu greşim prea mult afirmînd că, practic, nu există nici o proză fantastică scrisă de către Mircea Eliade care, chiar dacă nu urmăreşte îndeaproape scenariul epic al unui mit, să nu trimită cel puţin la mitologie. Prin fabulele exemplare pe care le conţin, miturile devin azi pretexte literare în operele a foarte mulţi scriitori. Prozatorul vorbeşte de existenţa unui timp semnificativ, „tare", ale cărui înţelesuri pot fi decodificate doar de către iniţiaţi. Ori, însuşi procesul de iniţiere prin care trec personajele lui Mircea Eliade trimite deja la o societate de tip arhaic, ce îşi întoarce cu nostalgie privirile înapoi înspre epoca de aur a originilor. Cum altfel am putea interpreta energia cu care eroii acestor naraţiuni încearcă să decodifice semnele ce li se fac, străduindu-se să depăşească amnezia de care sînt cuprinşi datorită desacralizării treptate a lumii? Asemenea tentative constituie expresia clară a **nostalgiei originilor,** legătura cu vîrsta de aur încercînd să fie recuperată cu ajutorul **memoriei.** Întoarcerea la origini prin intermediul memoriei este singura posibilitate de resacralizare a lumii, ori acest fenomen presupune un îndelungat proces de iniţiere. Dincolo de faptul că deja mecanismul fantasticului trimite în cazul lui Mircea Eliade la universul miturilor, aceste proze conţin, prin însuşi subiectul lor, numeroase rezonanţe mitologice. Personajul legendar din naraţiunea **Dayan,** de exemplu, este Ahasverus, Eliade se foloseşte însă de un subterfugiu. Foarte sensibil la aluzia că şi-ar transpune informaţiile din sfera istoriei religiilor în literatură — „acuzaţie" adevărată, chiar dacă nu este vorba de un transfer mecanic al cunoştinţelor dintr-un domeniu în celălalt — prozatorul se preface că îşi împrumută personajul dintr-o operă literară aparţinînd lui Eugène Sue, creaţie în care mitul a devenit deja subiectul unei opere de imaginaţie. Povestea evreului condamnat să rătăcească la infinit pentru a-şi plăti culpa este binecunoscută. Esenţial rămîne faptul că, în urma blestemului, Ahasverus îşi cucereşte acces la nemurire. Personajul devine însă în proza scriitorului român purtătorul unor noi semnificaţii. Înainte de toate, el poate fi considerat un înţelept, un cunoscător al marilor taine, care îşi exprimă regretul că tinerii nu

mai cred în puterea de evocare a povestirilor (motiv pentru care bătrînul resimte un puternic regret față de vremea cînd oamenii iubeau legendele), ceea ce a și dus la decăderea progresivă a lumii. Asemenea unui taumaturg înzestrat cu puteri magice, personajul schimbă poziția bandajului negru de pe creștetul tînărului său ucenic, pentru ca identificarea lui cu adevăratul Moshe Dayan să fie deplină. L-ar putea chiar vindeca dar, asemenea ghicitorului în pietre, nu are dreptul să săvîrșească miracole. Accesul la marile taine ale lumii l-a făcut pe bătrînul înțelept să cunoască una din calitățile esențiale ale timpului, și anume aceea de a se contracta sau de a se dilata după împrejurări, însușire pe care autorul o va exploata din plin și în această narațiune. Chiar dacă obsesia constantă a prozelor lui Mircea Eliade (mai ales a celor din tinerețe) este aceea a posibilității găsirii unei ieșiri de sub tirania trecerii timpului, în creațiile mai recente problema se pune oarecum invers. Odată nemurirea atinsă ea devine obosiotare (a se vedea în acest sens și **Nemuritorul** lui Borges), ceea ce generează o vădită sete de repaos. Ostenit de existența sa manifestată ca o rătăcire labirintică prin lume, unicul țel al lui Ahasverus devine popasul, imobolitatea, aspirație ce nu se va putea realiza decît odată cu sfîrșitul lumii. Această conștiință apăsătoare a eternității îl determină pe personaj să calculeze **în limbaj mitic** cînd va avea loc acest sfîrșit (chiar dacă el va avea loc doar în înțelés simbolic), ceea ce constituie pretextul unor trimiteri la mitologia aztecă. Ahasverus vorbește de data de 21 aprilie 1519, cînd Hernán Cortés a înfipt stindardul crucii în pămînt mexican. Potrivit calendarului aztec, această zi este ultima dintr-o lungă perioadă de beatitudine numită „Epoca Cerului“, care a durat treisprezece cicluri de cîte 52 de ani fiecare. Dar această zi marchează, în același timp, și începutul perioadei „infernale“, ce trebuie să țină — potrivit calculelor vizionarilor azteci — nouă cicluri de cîte 52 de ani, adică 468 de ani. După aceste socoteli, 1987 ar însemna sfîrșitul epocii „infernale“, ceea ce ar putea aduce eliberarea lui Ahasverus de greul blestem. Dar Ahasverus dobîndește și alte semnificații noi în proza lui Mircea Eliade, îndepărtîndu-l de clișeul impus de mitologie. Scriitorul insistă mai ales asupra semnificațiilor de ordin spiritual ale personajului. Potrivit acestei concepții, Ahasverus este un fel de **Anima**

mundi, un Spirit al Lumii care poate fi oricine, principalul său rol fiind acela de a învăța gîndirea corectă. O altă obsesie mai veche a lui Mircea Eliade este aceea a Nopții de Sînziene, căreia i-a dedicat deja un roman de dimensiuni monumentale. Prozatorul nu se interesează atît de latura exterioară a prezentării descriptive a ritualului agrar săvîrșit în noaptea de 23, respectiv în ziua de 24 iunie, ci exploatează semnificațiile magice ale acestei nopți, așa cum apar ele în credințele populare. Denumirea sărbătorii este explicată de Mircea Eliade ca provenind de la numele zeiței Diana (Sancta Diana > Sânziana), cultul zeiței supraviețuind și după romanizarea Daciei, ceea ce motivează regăsirea numelui Diana în vocabula românească **zâna**[1]. Acțiunea microromanului se deschide într-o asemenea noapte — cînd eroul termină de citit o versiune literară a mitului jidovului rătăcitor — fapt ce marchează ieșirea lui Ștefan Orobete din timpul istoric și pătrunderea lui în cel mitic. Întîmplările cărții iau sfîrșit 12 ani mai tîrziu tot în această noapte cu virtuți magice, cînd devine posibil accesul către sacralitate. Am putea spune că inițierea lui Dayan sub atenta supraveghere a maestrului său spiritual, Ahasverus, ține timp de 12 ani. O altă trimitere esențială este aceea la mitul lui Ghilgamesh. Teama acestuia de moarte și setea sa de nemurire constituie obsesii centrale ale omului și ale prozatorului Mircea Eliade. Nu este deloc surprinzătoare, prin urmare, trimiterea la cunoscutul erou al mitologiei mesopotamiene, dintre „muncile" căruia scriitorul se interesează mai ales de călătoria sa în imperiul subteran după floarea nemuririi. Chiar și întrevederea dintre Dayan și Ahasverus are ceva din întîlnirea dintre Ghilgamesh și Enkidu, deoarece schimbă destinul inițial al personajului. Ba mai mult, călătoria lui Dayan este plină de încercări de tip inițiatic, ca și aceea a regelui din Uruk. Cele douăsprezece ore care îi sînt necesare lui Ghilgamesh pentru a parcurge tunelul prin care Soarele trecea zilnic (tunel ce reprezintă un acces către un ținut paradisiac, manifestat sub forma unei grădini miraculoase), corespund celor 12 ani ai inițierii lui Dayan. Pe de altă parte, cele trei zile și trei nopți cît ține aventura lui Orobete în preajma lui Ahasverus amintesc de proba la care îl supune

---

[1] Mircea, Eliade, **De la Zalmoxis la Genghis-han**, p. 79.

Utnapishti pe Ghilgamesh căruia i se cere să nu doarmă timp de șase zile și șase nopți, învingerea somnului (adevărată antecameră a morții) constituind o posibilitate de transgresare a condiției umane. Trecerea unor încercări de tip inițiatic duce la dobîndirea nemuririi, iată mesajul generos al acestei opere. Trimiterile la **Epopeea lui Ghilgamesh** se realizează tot prin intermediul lecturilor lui Dayan. Drumul maestrului spiritual și al neofitului „într-un tunel“ evocă în memoria tînărului învățăcel călătoria lui Ghilagmesh sub pămînt. Ahasverus nici nu neagă de altfel faptul că, asemenea fabulosului erou mesopotamian, și ei coboară sub pămînt. Recursul la mitologie înseamnă, implicit, și un recurs la parabolă, deoarece destinul eroilor mitologici devine exemplar pentru întreaga umanitate. Eliade reia destul de amănunțit firul epic al mitului, dar numai pentru a căuta semnificațiile lui general-umane.

În afară de prelucrarea unor mituri aparținînd tezaurului cultural universal, scriitorul se inspiră în egală măsură și din credințele populare autohtone, ca și în cazul unor creații precum **Șarpele, Domnișoara Christina, Fata căpitanului** sau **Șanțurile.** Sînt cunoscute apoi eforturile depuse de Mircea Eliade pentru a releva importanța mitologiei române într-un context mai larg, pentru a o integra într-o ordine universală. Teza este ilustrată superb în cartea **De la Zalmoxis la Genghis-han,** dar ea este argumentată și prin operele literare ale autorului unde, alături de miturile grecești sau indiene, apar la fel de frecvent și credințele populare românești.

Pornind de la niște mituri străvechi, scriitorul ne oferă o proză deosebit de modernă, a cărei actualitate rezultă atît din faptul că marile întrebări pe care și le-a pus umanitatea au rămas în esență aceleași de-a lungul veacurilor, cît și din procesul de „transcriere“ realizat de pana artistului. Nu este neglijabil nici faptul că, în concepția lui Mircea Eliade, literatura este „fiica mitologiei“ deoarece, povestind ceea ce a fost semnificativ în lume, preia funțiile acesteia: „Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și că ea îi moștenește funcțiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce a fost **semnificativ** în lume. Pentru ce este însă atît de important să știm ceea ce s-a petrecut, să știm ceea ce i se întîmplă mar-

chizei care ia ceaiul la ora cinci? Cred că orice povestire, chiar aceea a unui fapt foarte obișnuit, **prelungește marile istorii narate de miturile** care explică modul în care s-a născut lumea aceasta și felul în care s-a constituit condiția noastră, așa cum o cunoaștem azi".[1] Demersul artistic al scriitorului constă în revenirea la sursele originare ale literaturii, revitalizînd miturile, proces prin care el se transformă într-un adevărat **creator de mituri.**

---

[1] Mircea, Eliade, **L'Epreuve du labyrinthe**, p. 190.

MITOLOGII AUTOHTONE

a) Ținutul miraculos al originilor

Este binecunoscută importanța deosebită pe care o acordă Mircea Eliade în lucrările sale teoretice prestigiului magic al originilor. Fiecare popor și-a pus problema etnogenezei sale, a încercat să răspundă la unele întrebări esențiale privind crearea universului, apariția vieții, a omului, a fenomenelor naturii sau a diverselor forme de relief. Deși variază în privința conținutului, soluțiile la care au ajuns diferitele mitologii prezintă, totuși, o serie de asemănări prin explicațiile pe care ni le furnizează. Astfel, în credințele fiecărui popor a existat un moment semnificativ cînd a luat naștere universul, iar pămîntul era populat de niște eroi mitici. Este o epocă de aur în care oamenii trăiau într-o fericire deplină alături de zeii lor, necunoscînd nici suferințele și nici moartea, epocă ce se va impune ca model de urmat de-a lungul veacurilor. Cerul este unit cu Pămîntul, alcătuind un paradis în aparență de nezdruncinat. Momentul originilor dobîndește o valoare arhetipală: oamenii nu vor face mai tîrziu altceva decît să repete cuvintele și gesturile exprimate deja într-un timp semnificativ, „tare". Ori, din diferite motive, legătura cu cerul se desface, în lume apărînd trecerea și suferința. De aici provine și nostalgia resimțită de fiecare individ pentru starea de fericire permanentă pe care omenirea a încercat-o cîndva și care a devenit imposibilă.

Ecouri evidente ale acestei concepții se găsesc și în proza fantastică a scriitorului, creațiile lui Mircea Eliade stînd și ele sub semnul „nostalgiei originilor". Astfel, patria nu reprezintă altceva decît un atare ținut miraculos, în care prozatorul a cunoscut fericirea deplină. Locul nașterii constituie o curte a lui Dionysos, unde omul, asemenea zeului din mitologia greacă, trăiește într-o sărbătoare continuă. Este vorba, mai ales, de epoca de aur a copilă-

riei, în care tînărul Eliade a avut acces la bucuriile supreme ale vieții. Dar patria mai este și un ținut al formării, al inițierii în tainele profesiunii de scriitor. Anii de ucenicie, peregrinările în mijlocul naturii și etapele unei cariere pe cît de rapide pe atît de strălucite sînt rînd pe rînd evocate pe filele jurnalului de către prozatorul care a recunoscut în numeroase ocazii că își cunoaște foarte bine țara. Îndepărtarea de ținutul natal provoacă o adevărată ruptură existențială, asociată cu o firească nostalgie. Dorința secretă a recuperării originilor își va găsi împlinirea prin intermediul memoriei, amintirea fiind capabilă să refacă în plan imaginar evenimente petrecute cîndva în miraculoasa insulă a lui Euthanasius care este patria. Pînă și eroii lui Mircea Eliade pot fi considerați niște ipostaze ale scriitorului ce se plimbă în geografia sacră a meleagurilor natale. Opera prozatorului justifică decodificarea unui **mit al Patriei,** asociat cu un **mit al Cetății,** al Bucureștiului văzut ca oraș al vîrstei de aur.

Înfiptă adînc în realitățile și în credințele autohtone, microromanul **Domnișoara Christina** prelucrează un străvechi motiv folcloric, acela al strigoiului. Sîntem undeva în Cîmpia Dunării, la un conac boieresc, ce păstrează la această margine de lume și de civilizație convingeri arhaice, a căror prezență e semnalată prin relicvele, idolii și uneltele de aur descoperite în jurul moșiei. Dar, pe lîngă existența unor reminiscențe feudale, Bălănoaia are semnificații mult mai profunde, cu trimiteri pînă la protoistoria neamului: „E un nume care poate nu vă amintește prea multe lucruri, dar stațiunea protoistorică de la Bălănoaia are oarecare însemnătate pentru noi, românii. S-a găsit acolo un **lébes** celebru, un mare bazin ionian, în care, după cum știți, se aducea carnea la ospețe . . .

Amintirea acestui **lébes,** pe care îl cercetase cu de-amănuntul, a fost o imagine stenică pentru d-l Nazarie. Cu vervă și cu oarecare melancolie, evocă ospețele de atunci. Nu erau ospețe barbare, grotești.

„— . . . Căci, cum îi spuneam și doamnei, toată cîmpia aceasta a Dunării-de-Jos, în special aici, în nordul Giurgiului, a cunoscut odinioară, prin veacul V înainte de Christos, o înfloritoare civilizație greco-traco-scitică . . .". Investigația arheologului, care este în stare să reconstituie o întreagă civilizație chiar și prin studiul unor dovezi sărăcăcioase și lipsite de semnificații pentru un pro-

fan cum ar fi un piaptăn de fier, un cui sau un fragment de oală, este identic cu acela al scriitorului (hermeneutului), ce recreează pe baza vestigiilor memoriei universul magic al patriei.

Pe lîngă aceste urme materiale ale unui trecut îndepărtat, microromanul mai conține și o serie de mărturii spirituale asupra poporului nostru. Aici putem include basmul feciorului de cioban care s-a îndrăgostit de o împărăteasă moartă, dar tot de credințele arhaice ale oamenilor de pe aceste meleaguri se leagă și considerarea destinului în funcție de niște predeterminări astrale, soarta și norocul individului fiind legate de poziția stelelor. Alte elemente vin să reconstituie atmosfera medievală a conacului, felul de a trăi într-o epocă arhaică. Este vorba de balul la care Egor participă în vis, de toaleta fastuoasă a domnișoarei Christina, precum și de suita acesteia: rădvanul boieresc tras de doi cai, la care se adaugă vizitiul întrupat parcă din niște picturi străvechi. Chiar și credințele populare în existența strigoilor vorbesc de o lume ce nu mai este și care va fi mistuită definitiv în finalul romanului.

Tot în ținutul mioritic al Patriei se desfășoară și acțiunea narațiunii **Șarpele**. Descîntecul de dragoste aflat în fruntea microromanului marchează, de la început, legăturile strînse cu un fond spiritual autohton, precum și rolul de mesager al dragostei pe care îl are animalul invocat. Eliade realizează în acest scurt roman un adevărat elogiu al vieții duse în mijlocul naturii. Un grup gălăgios de excursioniști părăsește zgomotul și neliniștea Capitalei, regăsind farmecul primordial al naturii: „— Ce frumos trebuie să fie să trăiești afară din oraș, într-o căsuță, la țară!...", spune unul din personaje, tălmăcind în același timp dorința tuturor. Supremul ideal e „... Să scapi odată de lume, de zgomote, de telefoane" și să te retragi într-o vilă — situată și aceasta, dacă este posibil, în interiorul unei păduri sau pe malul unui lac. Redescoperirea naturii facilitează cucerirea unei liniști odihnitoare, a unei adevărate împăcări cu soarta: „Era atît de odihnitoare liniștea și lumina amurgului, încît Lizei i-ar fi plăcut să fie într-adevăr extenuată, ruinată de viața capitalei, ca să se poată bucura mai deplin de frumusețile acestea noi. În acea clipă se închipui o femeie de lume, obosită de nebunești petreceri nocturne, epuizată de baluri diplomatice și

ceaiuri, dezamăgită de aventuri — o eroină de film, căreia viața nu-i refuzase nimic pînă acum, și care totuși, în fundul sufletului, continua să fie nemulțumită. Ar fi vrut altceva, mereu altceva..." Acest „altceva" la care aspiră eroina lui Eliade este fericirea, a cărei dobîndire depinde de revenirea în mijlocul Naturii Mamă. Existența într-un mediu situat departe de efectele malefice ale orașului produce regenerarea fizică și, mai ales, psihică a omului. Dar reintegrarea vieții „naturale" cauzează și redescoperirea pădurii. „Venim din pădure (...). Vai! dac-ai ști ce minune!...", exclamă pe bună dreptate un alt personaj. Este exprimată aici ambivalența codrului, care poate la fel de ușor să exercite o îmbietoare atracție romantică, dar să și genereze o spaimă cumplită prin amenințările virtuale pe care le ascunde. Ceea ce primează în pădurea din **Șarpele** este misterul, amplificat de tainele nopții. Natura are aici o funcție precisă, aceea de a-i elibera pe oameni de convențiile sociale prin intermediul jocului, remodelînd realitatea. Pădurea se transformă în paradisul iubirii terestre dar, mai puternică decît dragostea este chemarea naturii, redescoperirea legăturilor originare dintre om și univers. În opoziție cu iubirea care este supusă trecerii, cerul, pădurea, noaptea reprezintă pentru Sergiu Andronic, eroul central al narațiunii, o vrajă mult mai puternică. Natura rămîne o taină în fața ființei umane expusă legilor devenirii. Lipsa începutului și, mai ales, cea a sfîrșitului îl fac pe om să se simtă copleșit sub puterea indestructibilă a universului.

Ancorarea în tradiția autohtonă mai este sugerată și prin basmul despre feciorul de împărat transformat în șarpe, basm visat și trăit în același timp de către Dorina. Împărăția lui Andronic se găsește în ținutul întunecat al apei, ceea ce ne trimite aproape involuntar la mitul lui Neptun, stăpînul absolut al apelor. Visul urmează tiparele cunoscute ale basmelor noastre populare. Un fecior de împărat a fost transformat prin intermediul unei vrăji malefice în șarpe, neputîndu-și relua înfățișarea omenească decît în timpul nopții. Salvarea ar putea veni prin iubire, dar iubita încalcă consemnul fatidic, de unde pedeapsa: tinerii nu se mai pot întîlni, fata fiind obligată să-l caute pe Făt-Frumos un anumit număr de ani. Visul are funcția de a prevesti evenimentele din starea de veghe, dar

contribuie și la realizarea ambiguității, atît de necesară prozelor fantastice.

Revelatoare este scena în care Dorina, ascultînd de chemarea irezistibilă a inimii, se îndreaptă către geografia magică a insulei. Insula constituie o imagine esențializată a paradisului terestru, un refugiu înconjurat din toate părțile de ape protectoare. Parcă am fi în ținutul vrăjit de unde izvorăște apa vie din poveste, aducătoare de viață eternă. Trecem într-un alt tărîm, dar de data aceasta barca nefastă a luntrașului Charon o poartă pe Dorina către un ținut al plenitudinilor. De altfel, barca reprezintă un instrument cu ajutorul căruia se poate realiza trecerea dintr-o lume în alta. Într-adevăr, spațiul ocrotitor al insulei se dovedește un topos al fericirii plenare, din care teama, sfiala și durerea sînt alungate definitiv. Fiecare pas făcut reprezintă o treaptă în integrarea în acest ținut de basm. Dorina se reîntoarce la o vîrstă mitică, în care trunchiurile copacilor se însuflețesc și se transformă în uriași și în zmei, iar păsări de aur se desprind de pe ramurile adormite chemînd-o pe nume. Totul se aseamănă cu o irezistibilă feerie, în care pitici cu bărbi albe umblă pe sub pămînt și lighioanele vorbesc între ele.

Drumul este indicat de către o pasăre, căci păsările posedă capacitatea neobișnuită de a putea arăta calea de urmat, de a se transforma în călăuze. Să ne amintim doar de **Lipitoarea** lui Vasile Voiculescu sau de numeroasele „animale-călăuză" prezente în miturile diferitelor popoare. Această pasăre apare nu se știe de unde, dar rolul ei este precis: indicarea drumului ce duce la Sergiu Andronic. Mai mult, integrarea în noua lume este precedată de ritualul purificării în apa lacului. După abandonarea vechii condiții, urmează inițierea în noua stare, proces îndelungat, a cărui împlinire este supravegheată de însuși Andronic. El este cel care o ajută pe Dorina să pătrundă în „lumea ce gîndea în basme și vorbea în poezii". Ea învață rînd pe rînd să stăpînească apa, să se cațere prin copaci — nu înainte de a le cere voie — și să cunoască limbajul florilor. Asistăm, în felul acesta, la o reîntoarcere la epoca de aur a omenirii, cînd tot ceea ce azi ne apare drept mit sau legendă era realitate. Trezirea la o nouă viață ne este sugerată și prin imaginea soarelui care răsare pe cer. Dorina are acum revelația lumii în care a pătruns prin iubire: arborii sînt trandafirii, ierburile scli-

pesc, iar lacul se transformă într-o oglindă de aur. Răsăritul soarelui aduce cu sine deșteptarea la un alt nivel spiritual, într-o nouă viață în care se deschid sensuri inaccesibile pînă atunci.

Spațiul mioritic evocat de Mircea Eliade posedă și o spiritualitate proprie, conferită de marii poeți ai neamului: Blaga, Arghezi, Bacovia, dar mai ales de creația lui Eminescu, un adevărat simbol al acestor pămînturi. Acest lucru explică frecventele trimiteri în interiorul operei la poeții notorii ai timpului sau discuțiile pe teme literare, în care există o adevărată obsesie pentru **Luceafărul** eminescian. Trebuie să mai adăugăm și faptul că depărtarea în timp și spațiu a generat în proza scriitorului condiții prielnice formării unui mit al patriei. Eliade se reîntoarce pe calea imaginației în țara sa de baștină pe care, de altfel, din punct de vedere spiritual nu a părăsit-o niciodată. „Scriu în limba română, limbă în care visez", mărturisește scriitorul emoționat, remarcînd rădăcinile sale adînc înfipte în spiritualitatea românească. Nici personajele sale nu reprezintă altceva decît niște încarnări ale **arhetipului Eliade**, niște ipostaze ale omului ce revine prin puterea de transfigurare a creației pe meleagurile îndrăgite ale patriei.

Dintre toate creațiile, cea care oglindește cel mai fidel condiția **omului** Eliade din cea de a doua jumătate a existenței sale este nuvela **O fotografie veche de 14 ani**. Dumitru este cel care, venit din „țara de la Dunăre", reface biografia scriitorului, de la ipostaza de refugiat, pînă la faza împlinirilor plenare. Diferă însă modalitatea prin care se ajunge la realizarea deplină a aspirațiilor: prin iubire, în cazul personajului, și printr-o activitate științifică de renume mondial, în cazul istoricului religiilor. Dincolo de acțiunea nuvelei, nu putem să trecem peste modul firesc și sincer în care Dumitru își mărturisește originea românească. El este „omul venit de la Dunăre" pentru care patria, prin depărtarea ei fizică (nu și spirituală!), se transformă într-un adevărat paradis terestru. În acest sens, expresia „Eden înconjurat de Dunăre" folosită pentru a circumscrie spațiul vital al copilăriei este deosebit de sugestivă, marcînd o realitate (fizică și spirituală) deosebit de vie. Drumul parcurs de Dumitru este cel de la natură la cultură, adică dinspre sacru înspre profan, evoluția aducînd cu sine degradarea, imperfecțiunea. Prin însăși ori-

ginea sa, personajul se găsește mai aproape de tainele lumii, de marile probleme ale universului decît membrii societății apusene, oameni care s-au îndepărtat foarte mult de natură, adică de mit.

Legăturile organice cu pămîntul patriei pot fi observate și în romanul **Noaptea de Sînziene**, titlul lucrării trimițîndu-ne deja la un fond spiritual autohton. După cum am putut constata în capitolul intitulat **Căutătorii paradisului pierdut**, este vorba de niște credințe populare străvechi privind puterea miraculoasă a solstițiului de vară. Obiceiurile practicate la diferite popoare europene în ajunul zilei de 24 iunie sînt prezentate amănunțit de către Tache Papahagi în al său **Mic dicționar folkloric**.[1] Din descrierile făcute de folcloristul aromân se desprind două concluzii esențiale: credința în însușirile deosebite ale acestei nopți și faptul că este vorba de o sărbătoare a sexului feminin. Prozatorul preia acest străvechi mit folfloric, îl transfigurează din punct de vedere artistic, acordîndu-i profunzimi filozofice deosebite. În Noaptea de Sînziene, exact la miezul nopții, se deschid cerurile. Bineînțeles, cerul devine accesibil numai inițiaților, celor care știu cum să-l privească. Trebuie să reținem însă posibilitatea comunicării în anumite împrejurări speciale dintre Cer și Pămînt, adică dintre sacru și profan. Noaptea de Sînziene are aceeași funcție ca și **podul**, păstrînd aceleași atribute magice. Ceea ce constituie o particularitate a romanului este faptul că Eliade prezintă posibilitatea evadării într-o altă lume nu prin experiențele yoga sau refugiul în spectacol, nici prin folosirea vreunui pod simbolic, ci prin intermediul miraculosului folcloric.

Scriitorul împletește atributele specifice ale spiritualității românești cu evocarea ținuturilor natale. Ștefan Viziru, eroul cărții, își rememorează copilăria. Patria reprezintă pentru el paradisul pierdut al inocenței. Personajul evocă rînd pe rînd pădurile și, mai ales, bălțile din jurul Bucureștiului, unde venea să se scalde cu băieții: „Vorbea mereu. Despre bălțile din jurul Bucureștiului, despre arborii pe care-i văzuse sădindu-se. Vorbea mai ales despre copilăria lui".

---

[1] Tache Papahagi, **Mic dicționar folkloric. Spicuiri folklorice și etnografice comparate**, Ediție îngrijită, note și prefață de Valeriu Rusu, Editura Minerva, București, 1979, pp. 424—436.

Există în întreaga operă literară a lui Mircea Eliade o puternică sete de natură, o permanentă dorință de a reveni în mijlocul acesteia. Indiferent dacă este vorba de Cucoaneș din povestirea **Un om mare**, de Andronic din **Șarpele** sau de ghicitorul în pietre, peste tot apare aceeași aspirație de integrare în natura primitoare a patriei. Dorința se manifestă și la Ștefan Viziru care revine și el periodic în universul irezistibil al naturii, gest cu un important rol regenerator. Mai există însă și un alt aspect. Personajele lui Eliade sînt atrase mai mult de soliditatea muntelui și îi tentează mai puțin infinitatea mării. Muntele este prin excelență un simbol al forței, al perenității, pe cînd marea, prin valurile sale mișcătoare, sugerează instabilitatea, trecerea. Iată de ce, obsedat ca și personajele sale de problema timpului, Mircea Eliade va căuta refugiu în soliditatea granitului și nu în informitatea apei. De altfel, elemente ale naturii precum stîncile, brazii, iarba, cerul vin să sugereze **infinitatea în timp**, adică posibilitatea sfidării acestuia: „Parcă timpul n-ar fi trecut pe aici, îi spusese. Stîncile, brazii, iarba, cerul, au rămas pe loc. Și de cîte ori evoc opririle pe loc, simt o neînțeleasă beatitudine".

Este interesant de urmărit felul în care gîndirea a doi mari filozofi precum Lucian Blaga și Mircea Eliade se întîlnește în meditația despre **Patrie**. Într-o carte celebră, Lucian Blaga ne-a vorbit despre trăsăturile specifice ale spațiului mioritic, cu alternanțele sale caracteristice dintre deal și vale. Avînd funcția unui cadru al desfășurării evenimentelor, însușirile ținutului natal transpar indirect din proza lui Mircea Eliade. Asemenea lui L. Blaga de altfel, Eliade consideră drept o constantă a reliefului românesc **muntele**, simbol al forței și al stabilității, aceasta și ca urmare a faptului că am fost veacuri la rînd un neam de păstori, ocupație specifică omului de la munte. Diferă însă denumirea dată de către cei doi filozofi spațiului vital în care ne-am dus existența din cele mai vechi timpuri. A rămas celebră în cultura română denumirea de **spațiu mioritic** sugerată de Lucian Blaga, echivalabilă cu **stîna** din proza lui Mircea Eliade, spațiu simbolic, întruchipare a paradisului terestru. Apropieri mai există între cei doi gînditori și în faptul că ambii au încercat în operele lor să definească în paralel cu spațiul și spiritualitatea românească, prin studiul vechilor mituri ale popo-

rului nostru. Acest lucru a rămas o preocupare constantă atît în poezie, proză, cît mai ales în lucrările cu caracter teoretic.

Îndepărtarea de ținutul miraculos al copilăriei, de care omul se simte legat prin mii de fire invizibile, produce o insațiabilă aspirație de a reveni. Acționează în aceste condiții ceea ce noi, românii, am denumit cu un termen deosebit de sugestiv **dor,** mai exact dorul de patrie. Deosebit de puternic, sentimentul este prezent permanent atît la **omul,** cît și la **personajul** Mircea Eliade, căci Ștefan Viziru nu reprezintă altceva decît una din multiplele întrupări ale unui arhetip care este însuși scriitorul. Plecat departe de țară, Ștefan Viziru resimte deosebit de viu irezistibila chemare a patriei, în ciuda faptului că este ținut „prizonier" de către o femeie, și anume de misterioasa doamnă Zissu. Aceasta se transformă într-o ființă cu însușiri semi-divine, Calypso sau Circe, eroul devenind una din nenumăratele variante ale lui Ulise. Asistăm de fapt la o repetare a mitului homeric, experiența lui Ștefan Viziru constituind o dramatică odisee a întoarcerii acasă. Deși este ținut prizonier, precum Ulise de către nimfa Calypso, vocea pămîntului natal se dovedește mai puternică decît cea a iubirii. Eroul pornește deci să regăsească țărmurile pierdute cîndva ale unei simbolice insulte numită Ithaka . . .

Ceea ce potențează și mai mult legăturile dintre erou și spațiul mioritic în care s-a născut este faptul că, deși se găsește departe de țară, Ștefan Viziru încearcă să refacă atmosfera și cadrul natural de acasă. În acest sens, personajul recreează misterioasa cameră secretă în care se retrăgea odinioară din fața agresiunii Istoriei pentru a picta și pentru a medita. De asemenea, în peisajul francez pe care-l străbate, Ștefan Viziru regăsește natura mirifică a copilăriei sale. Este vorba de pădurea de la Băneasa în care eroul este atras irezistibil în seara zilei de 23 iunie, deci chiar de Sînziene. Chemarea naturii nu este întîmplătoare, căci în acest cadru romantic are loc întîlnirea cu Ileana Sideri, adevărată zînă din basmele noastre populare. În favoarea acestei afirmații pledează și faptul că alegerea numelui nu este întîmplătoare, fata întîlnită în codru fiind de fapt o adevărată Ileana Cosînzeana.

Romanul lui Mircea Eliade are o structură circulară.

Dacă la început asistăm la o întîlnire misterioasă în pădurea de la Băneasa, finalul — care se desfășoară, cronologic, doisprezece ani mai tîrziu — aduce cu sine o nouă întîlnire, în stare să lămurească conflictul interior al personajului. **Noaptea de Sînziene** se termină cu regăsirea dintre Ștefan Viziru și Ileana Sideri, de data aceasta regăsirea fiind definitivă, iar fericirea împietrită prin moarte. Se schimbă doar un singur amănunt, și anume codrul de la Băneasa este înlocuit cu o pădure de lîngă Paris, cele două teritorii dovedindu-se identice căci, lui Ștefan, noul decor îi aduce aminte de același spațiu al copilăriei. Trista poveste de dragoste a celor doi pare a fi o reluare a legendei despre Tristan și Isolda. Noaptea de Sînziene are rolul unui filtru magic care-i leagă pe cei doi îndrăgostiți într-o iubire veșnică. Ceea ce ar trebui să fie sursa unei fericiri depline este însă un blestem puternic, căci cei doi nu vor putea iubi pe altcineva, dar vor fi obligați să trăiască cu altcineva. Ca și în legendă, Ileana se va mărita cu un om pe care nu-l iubește, la rîndul lui Ștefan fiind deja căsătorit, după cum se va căsători și Tristan cu o altă Isolda. Ceea ce apropie și mai mult povestea de dragoste din romanul lui M. Eliade, de legendă este finalul, și anume unirea prin moarte a personajelor, adică a împlinirii după moarte a iubirii, a destinului vitreg din timpul vieții.

După cîte am putut observa și pînă acum, există în proza fantastică a lui Mircea Eliade o eternă reîntoarcere la patrie, aceasta fiind una din dimensiunile fundamentale ale creației sale. Același lucru transpare și din microromanul **Pe strada Mîntuleasa. . .**, a cărei acțiune se desfășoară tot în curtea miraculoasă a zeului Dionysos. De altfel, narațiunea este exemplară pentru cele două mari mituri care apar și pe care le creează, în același timp, scriitorul. Este vorba de un mit cu caracter mai general, acela al patriei, dar și de un mit al cetății, acela al orașului București. **Pe strada Mîntuleasa . . .** reprezintă, de fapt, o cufundare în mitologia autohtonă. Spre deosebire de alte creații, în care spațiul determină existența unei spiritualități specifice, în această narațiune accentul este pus mai puțin pe dezvăluirea unui topos cu însușiri miraculoase și mai mult pe crearea unei atmosfere specifice basmelor.

Este deosebit de sugestiv modul în care scriitorul prelucrează artistic motivul folcloric al mătrăgunei. De această plantă cu însușiri miraculoase Eliade s-a ocupat pe larg în lucrarea **De la Zalmoxis la Genghis-han**, dedicîndu-i în întregime capitolul al șaptelea al cărții sale, capitol intitulat **Cultul mătrăgunei în România**[1]. De data aceasta savantul și nu prozatorul precizează diferitele virtuți magice cu care a înzestrat conștiința poporului nostru această plantă. Astfel, rădăcina mătrăgunei poate să aibă o puternică influență asupra forțelor vitale ale omului. Ea are capacitatea de a mărita fetele și să aducă noroc în dragoste. Mătrăguna aduce bogăție, prosperitate, armonie, influențînd în același timp favorabil mersul afacerilor. Eliade precizează și virtuțile medicinale ale plantei. Dar, pentru ca mătrăguna să-și exercite într-adevăr influența benefică, ea trebuie să fie culeasă potrivit unui ritual care, dacă nu este îndeplinit întocmai, face ca efectul magic al plantei să se întoarcă împotriva celui care o culege.

Acest cult este transpus artistic cu deosebită măiestrie de către prozator. Din multiplele valențe ale plantei scriitorul le reține pe cele legate de rolul mătrăgunei în dragoste și în căsătorie. Cea care vrea să se servească de virtuțile ei magice este Oana, personaj fabulos, care nu reușește să-și găsească un soț pe măsură printre muritorii de rînd. De aici rezultă recurgerea la ajutorul vrăjilor, la credințele păgîne. Culegînd planta, Oana îndeplinește un întreg ritual. De data aceasta Eliade nu dorește să ne informeze despre locul și modul culegerii mătrăgunei, ci transfigurează artistic niște credințe populare. Oana, însoțită de băieții de pe strada Mîntuleasa, se duce în pădurea Paserea, excelent loc de joacă dar și de împlinire a unui ritual. Prozatorul descrie escapada Oanei și a prietenilor ei în pădurea Paserea, tocmai pe vremea cînd are loc culesul mătrăgunei. Aceasta se strînge vara, pe la începutul lunii iunie. Este important ca nimeni să nu o vadă pe cea care a cules planta, altfel ea își pierde efectul magic. Culegerea mătrăgunei mai reclamă și o nuditate ritualică, legată de efectele erotice ale plantei, precum și săvîrșirea acestei acțiuni după lăsarea nopții. La toate acestea

---

[1] Mircea Eliade, **De la Zalmoxis la Genghis-han**, pp. 206—223. A se vedea și „Revista de istorie și teorie literară“ nr. 314 din 1988.

se mai adaugă un dans ritualic, precum și rostirea unor formule specifice, toate avînd o evidentă funcție magică. Iată cum sună refrenul îngînat de către Oana: „Mătrăgună, doamnă bună, mărită-mă într-o lună!...".

Magia rămîne însă fără efect, căci Oana nu este încă la vîrsta la care ar avea dreptul să participe la ceremonial. Mai mult, acțiunea miraculoasă a plantei se întoarce împotriva ei, căci a fost surprinsă în timpul ritualului de către unul din prietenii ei, Ionescu, acest lucru explicînd viitoarele nenorociri ce se abat asupra personajului.

Prezentarea cu o rigoare aproape științifică a unor credințe populare în cadrul operelor literare ale lui Mircea Eliade nu trebuie să ne surprindă, cu atît mai mult cu cît două sînt sursele esențiale din care își trag seva creațiile scriitorului: biografia (propria experiență de viață) și studiul miturilor. Într-adevăr, multe din creațiile sale sînt inspirate de întîmplări reale din timpul copilăriei sau din tinerețe. De aici s-ar impune o reevaluare a biografiei în studiul prozelor fantastice ale scriitorului. Cealaltă sursă care alimentează opera literară a lui Mircea Eliade — și nu oricum, ci prin diferite aspecte inedite omului de rînd, dar specifice prozelor fantastice — sînt miturile. Mitologică este și figura Oanei, care se plimbă prin munți și adresează rugăciuni în nopțile cu lună plină către astrul întunericului. Gestul ne amintește de credințele păgîne străvechi, în care luna era venerată ca astru al fecundității. Legendară este și întîlnirea cu un taur imens, „ca în legende", capabil să scoată mugete ce se aud în șapte văi. Acest lucru este cu atît mai firesc cu cît taurul este un simbol al forței, curajului și al agresivității, calități ce demonstrează originea sa deosebită. Interesant este apoi logodnicul Oanei, clădit și el după tipar mitic. Ceea ce putem reține la acest personaj este în primul rînd dimensiunea sa extraordinară, cosmicizarea lui, fapt care explică de ce ciudatul logodnic sosește călare pe doi cai și nu pe unul singur.

O nouă ipostază a copiilor de pe strada Mîntuleasa, deveniți între timp cu cîteva decenii mai în vrîstă, dar care cred la fel de puternic în tradițiile după care trăiesc de veacuri ei și strămoșii lor, întîlnim în nuvela **Șanțurile.** De data aceasta Eliade se oprește la ritualul înmormîntării. Omul trebuie să fie înmormîntat potrivit obiceiurilor pămîntului: moartea se cuvine să îl surprindă avînd

lumînarea aprinsă la căpătîi, pentru a-i lumina drumul fără întoarcere înspre care se îndreaptă, iar trupul trebuie să se odihnească în pămîntul scump al țării. Există la personajele lui Eliade — la fel ca în tradițiile noastre populare — un presentiment al morții, dar și conștiința faptului că omul trebuie să moară împăcat cu soarta. Este situația în care se găsește un bătrîn sătean care se pregătește să moară, numit pur și simplu Moșu. Acesta este un simbol al țăranului român, de aceea nu are nevoie de un nume care să-i confere individualitate. Există la acest personaj o viziune mioritică asupra morții, văzută ca o stingere lentă, fără durere. Este de reținut și vîrsta Moșului, constînd dintr-un multiplu al cifrei magice trei. Pentru a putea muri în liniște, sătenii trebuie să găsească comoara visată de mai multe ori de cărte Moșu, a cărei prezență nu-l lasă să se stingă pe bătrîn, în ciuda celor nouăzeci de ani ai săi. Cele cinci cruci pe care bătrînul le visează reprezintă de fapt cinci căldări de aur. Asistăm la un fenomen de interpretare a viselor, interpretare realizată de același Moșu. Un al doilea vis vine să expliciteze realitatea viziunii bătrînului. Este vorba de visul Ilariei, care are rostul de a arăta țăranilor ce trebuie să facă în continuare pentru ca patriarhul satului să poată muri împăcat.

Motivul comorii blestemate precum și cel al așteptării morții au fost larg dezbătute în proza românească de scriitori cu un talent viguros precum Gala Galaction sau Ion Agârbiceanu, Mircea Eliade putînd fi prin urmare inclus într-o bogată tradiție. Elementul de noutate îl reprezintă cadrul istoric ce dublează conținutul mitic, războiul fiind în stare să perturbe mersul obișnuit al vieții. Războiul este cel care îl aduce în sat pe von Balthasar, ofițer german dar mai ales poet, împărtășind aceeași concepție despre moarte ca și Eminescu în poeziile sale, mai ales în **Mai am un singur dor.** Locul nașterii — undeva în Bucovina — formația germanică, concepția asupra vieții și morții demonstrează faptul că von Balthasar e o ipostază a lui Eminescu (a Creatorului). Ca poet, el este în stare să ne cunoască și să ne înțeleagă neamul. De aceea, acest soldat-filozof are capacitatea de a caracteriza istoria românilor, zbuciumul dar și forța lor de a-și putea relua existența în urma cataclismelor istoriei, oricît de grave ar fi ele. Ceea ce se păstrează este doar amintirea acestui zbu-

cium: „— Ah, Românie, Românie! exclamă el privind deasupra noastră, peste sat, peste deal. Ce țară! Ce neam! ... Ați rămas ce-ați fost de atîtea mii de ani. S-au risipit zeii, v-a uitat Zalmoxis, dar voi ați rămas cum v-au ursit strămoșii voștri ..." Destinul neamului este identic cu cel al poetului, care reia mereu munca, în ciuda eșecurilor, a umilințelor și a trădărilor: „Acesta e și destinul poetului (...). Să tot încerce, și să nu izbutească, dar să încerce, și să nu izbutească, dar să încerce din nou, luînd-o de la început. Și de fiecare dată, amintindu-și tot ce-a greșit și tot ce n-a izbutit și tot ce-a terfelit. Amintindu-și. Și încercînd din nou. Încă o dată. Încă o dată. Așa cum încercați și voi. Fără să crîcniți, fără să obosiți. Dar amintindu-vă tot ce vi s-a întîmplat, toate înfrîngerile, toate umilințele, toate trădările".

În acest univers spiritual omul își presimte moartea și cere să fie îngropat după anumite obiceiuri. Dorința se manifestă și la Ilaria, care cere și ea să fie înmormîntată într-o anumită rochie, cu salbă și cu mărgele. Testamentul personajului își găsește explicația în apariția unor semne premonitorii: Ilariei, de exemplu, „i se închide inima".

Punctul convergent în care Eliade se întîlnește cu Agârbiceanu — cel din **Luminița** — îl reprezintă credințele populare, ritualul identic ce are loc în așteptarea morții. Este momentul cînd Moșu renunță la viață, izolarea sa și abandonarea limbajului reprezentînd un prim nivel al trecerii în noua stare. Spre deosebire de personajul lui Agârbiceanu, care „se pregătește să moară", cel al lui Eliade numai „stă să moară", nefiind îndeplinite condițiile pentru a se putea părăsi această lume. Prin acțiunile întreprinse de Ilaria are loc reînvierea unor mituri străvechi. Sprijinindu-l pe Moșu și făcînd totul pentru ca acesta să poată muri în sfîrșit împăcat după patru ani de suferință, Ilaria este o nouă Antigonă, născută de data aceasta pe pămînt românesc. Dar ea seamănă și cu celebrul personaj feminin al lui Shakespeare, Cordelia, unicul sprijin la nevoie al bătrînului rege Lear. Prin evocarea locului unde a fost ascunsă comoara are loc o trimitere la strămoși. În felul acesta se manifestă și o identificare între Moșu și strămoșii săi, subliniindu-se legăturile posibile cu timpul originilor.

Merită să mai reținem din nuvela lui Mircea Eliade faptul că von Balthasar, ca ipostază a lui Eminescu, a poetului în general, simte o puternică atracție înspre universul satului și al crîngului. Trebuie să specificăm că în cazul acestui personaj particula **von** desemnează în primul rînd o noblețe spirituală. De altfel, eforturile lui zadarnice de a scrie poezii într-o altă limbă decît cea maternă reprezintă neputința mărturisită a lui Mircea Eliade de a crea opere de imaginație în alte limbi decît limba română. Parcă nu e același lucru, mărturisește von Balthasar, acest demers provocînd o îndepărtare, chiar o înstrăinare a artistului de propria sa operă: „— Ce rău îmi pare că nu pot scrie poezii în românește. Am încercat de mai multe ori, dar nu merge. Am încercat chiar să-mi traduc unele poezii, dar parcă nu mai e același lucru. Parcă n-ar mai fi poeziile mele . . .“

Din cele discutate în cadrul acestui capitol putem trage următoarele concluzii:

1. Există în proza fantastică a lui Mircea Eliade un adevărat mit al patriei, curte miraculoasă în care tronează zeul Dionysos.
2. Acest spațiu privilegiat a dus la crearea unei spiritualități românești specifice.
3. Îndepărtarea de ținutul natal este urmată de o puternică nostalgie a originilor, ceea ce potențează și mai mult mitul patriei.
4. Credințele populare românești constituie o permanentă sursă de inspirație pentru autorul de proză fantastică. Savantul, istoricul religiilor descoperă aceste credințe specifice spiritualității poporului nostru, iar scriitorul le prelucrează în mod liber, potrivit propriilor sale aspirații.

Nu putem încheia cercetările referitoare la existența unui mit al patriei în cadrul prozelor fantastice ale lui Mircea Eliade fără a reaminti un fapt deosebit de semnificativ: unei mitologii autohtone îi corespunde și permanenta evocare a unor personalități marcante ale culturii noastre: Eminescu, Iorga, Arghezi, Blaga, Pârvan, Hasdeu, care au dat o notă specifică spiritualității românești. Din cadrul personalităților invocate mereu, un loc privilegiat îi revine lui Mihai Eminescu, ridicat la rang de simbol al specificului nostru național. În acest sens, putem vorbi în cadrul prozelor lui Mircea Eliade de o

adevărată **obsesie eminesciană**, concretizată în adevărate replici la adresa creațiilor marelui poet. La toate acestea se adaugă numeroasele citate din Eminescu introduse în scrierile lui Mircea Eliade, precum și reluarea frecventă a celor mai cunoscute nume proprii întîlnite în opera genialului scriitor.

b) București, oraș mitic

„Îmi place orașul acesta, îmi place să trăiesc în București", spune una din eroinele nuvelei **În curte la Dionis**, exprimînd de fapt sentimentele scriitorului, legăturile de tip anteic existente între Mircea Eliade și orașul său natal. În spatele întîmplărilor miraculoase la care asistă cititorul se ascunde un cadru cu un farmec aparte, acela al Bucureștiului interbelic. Acesta este ținutul în care discută, acționează, suferă și iubesc eroii din atîtea narațiuni remarcabile. Pe strada Mîntuleasa poate fi întîlnit depănîndu-și fără întrerupere poveștile din alte vremuri bătrînul învățător Zaharia Fărîmă, strada Preoteselor ne aduce aminte pățaniile memorabile ale lui Gavrilescu, iar pe strada S. se găsește imobilul ce conține „Secretul doctorului Honigberger."

Din această perspectivă, orașul devine un loc al esențelor, al refugiului și al intimității. Urbea lui Mircea Eliade se opune celei bacoviene, căci nimic labirintic nu poate fi găsit în acest spațiu privilegiat, în care fiecare stradă are o poveste. Orașul constituie în viziunea scriitorului un centru protector, un spațiu al tihnei, al reveriei. Fiecare localitate se caracterizează prin existența unor edificii care îi conferă o nuanță particulară. Astfel de locuri misterioase, renumite pentru atmosfera pe care o degajă, sînt micile cîrciumi bucureștene. Aici poate fi întîlnită Leana, eroina nuvelei **În curte la Dionis**: „. . . S-o fi văzut acum vreo zece ani, continuă Hrisanti, s-o fi văzut prin 1920—1922, cînd cînta la «Floarea-soarelui»! Nu, n-ai de unde s-o știi. Era o cîrciumă măruntă, tăinuită pe strada Popa Soare, dar avea și grădină, și în fiecare vară venea să cînte acolo Leana". Leana este personajul tipic al grădinilor bucureștene, condamnată „pentru păcatele ei" să cînte prin cîrciumi. „Floarea-soarelui",

„Platani“, „Scrînciob“, „Albatros“, „Dor mărunt“ sînt doar cîteva din grădinile în care ea vestește prin cîntec viitoarea integrare în celebra „curte a lui Dionis“.

București, orașul care a inspirat deja atîția scriitori de la Nicolae Filimon încoace, este și ținutul natal al lui Gavrilescu, profesorul de pian din narațiunea **La țigănci**. Ceea ce putem remarca și în această creație este atmosfera specifică a Bucureștiului de la începutul secolului, cu tramvaiul și taxatorul de epocă. Necunoscînd urbanizarea prodigioasă de azi, orașul mai păstra grădini fabuloase de genul celor existente „la țigănci“. Panorama putea fi admirată de la fereastra tramvaiului: „ (. . .) umbla mult cu tramvaiul. Primăvara cînd nu e prea cald și adie vîntul, e o plăcere. Stai la o fereastră ca asta și din fuga tramvaiului vezi tot grădini înflorite“. Confesiunea reprodusă mai sus dezvăluie adevărata voluptate resimțită de către Gavrilescu în contemplarea orașului său natal. Vara totul pare pustiu: casele au obloanele lăsate, iar puținii bucureșteni care nu au plecat la băi — după obiceiul timpului — se refugiază de sub căldura toridă a străzilor la umbra binefăcătoare a grădinilor. Astfel, grădina înfățișată de către scriitor, cu ronduri de flori despărțite de valuri de pietriș udat proaspăt, cu nelipsitul bazin înconjurat de pitici, cu teii umbroși și cu poarta cu grilaj reprezintă o imagine specifică a Bucureștiului de la începutul veacului. Un alt parc natural, care prin umbra răcoroasă a nucilor amintește de o pădure de la munte, este cel al țigăncilor, înconjurat de un zid înalt de piatră acoperit cu iederă. Grădina se transformă prin gardul sau zidul care o închide într-un spațiu insular, suficient sieși, unde pot fi uitate problemele lumii exterioare. Un asemenea microcosmos îl face să uite de sine și pe Gavrilescu. Profesorul de pian nu pierde însă nici un moment din vedere că este bucureștean. Căci, trebuie să o recunoaștem, există o mîndrie a originii bucureștene, manifestată ostentativ și de Gavrilescu atunci cînd e ofensat în acest punct sensibil al amorului propriu. Întrebat pe un ton jignitor pe ce lume trăiește, personajul răspunde nu fără aroganță: „— Trăiesc în București, spuse Gavrilescu ridicînd cu mîndrie privirile (. . .)“.

Orașul este însă în prefacere. Deși grădinile, casele somptuoase și birjele mai păstrează un iz arhaic, mirosul de asfalt topit al străzilor și, mai ales, tramvaiele vestesc

o lume nouă, ce se impune treptat, constituind o altă imagine a Capitalei. Această luptă dintre vechiul care mai încearcă să supraviețuiască și noul care se afirmă transpare într-o descriere din **Secretul doctorului Honigberger.** Este vorba de o casă boierească de pe strada S., numărul 17, care reușește să supraviețuiască marilor prefaceri, deși este situată „foarte aproape de Calea Victoriei": „În aceeași după-amiază am fost în dreptul casei, pe strada S. Oprindu-mă în fața numărului 17, am recunoscut una din acele case pe lîngă care nu puteam niciodată trece fără să nu încetinesc pasul și s-o spionez, dornic de a ghici ce se întîmplă înapoia zidurilor îmbătrînite, cine viețuiește acolo și luptîndu-se cu ce destin. Strada S. este chiar în centrul Bucureștilor, foarte aproape de Calea Victoriei. Prin ce miracol a izbutit să rămînă neatinsă casa boierească de la numărul 17, cu grilaj de fier, cu pietriș în curte, cu salcîmi și castani crescuți în voie, strivind sub umbra lor o parte din fațadă? Poarta se deschidea greu, și te întîmpina, printre brazde de flori bogate de toamnă, un bazin în care apa se uscase de mult, și doi pitici cu capetele decolorate. Era, parcă, un alt văzduh aici. O lume care se stinsese cu încetul în celelalte cartiere mîndre ale capitalei și care se păstrase aici cuviincioasă, fără agonia decrepitudinii și a mizeriei. Era o casă boierească de pe vremuri, dar bine păstrată. Doar umezeala arborilor veștejise prea de timpuriu fațada. Intrarea principală era apărată, cum se obișnuia acum patruzeci de ani, de un evantaliu de sticlă brumată. Cîteva trepte de piatră, înverzite de mușchi și purtînd pe lături mari ghivece de flori, duceau la o marchiză cu geamurile de sus colorate. În dreptul soneriei nu era nici o carte de vizită".

Am reprodus acest fragment mai lung pentru a sublinia importanța pe care o acordă scriitorul amănuntului. Stilul este identic cu cel al lui Balzac sau ni-l amintește pe Călinescu, cel din **Enigma Otiliei,** descriind casa lui moș Costache. Evident, evocarea este simbolică. Prezentînd un imobil, Eliade readuce în actualitate o întreagă lume. De amurgul ei ne vorbesc cîteva semne ce transpar din însăși minuțiozitatea descrierii, a insistenței asupra detaliului. Este vorba de apa care s-a uscat de mult din bazin, de capetele decolorate ale piticilor, precum și de veștejirea progresivă a fațadei.

Imobilul este înzestrat cu o bibliotecă pe măsură, ceea ce îl determină pe personajul-narator să exclame: „Am văzut multe biblioteci de oameni bogați și cărturari, dar nici una nu mi-a furat inima ca aceea din strada S." Mirajul exercitat de fabulosul „muzeu spiritual" constă nu numai în bogăția volumelor de orientalistică ce ar fi făcut gelos și pe un indianist, ci și în aspectul lui exterior. Trebuie să pomenim neapărat și de ferestrele mari ce „dădeau spre grădină", deschideri către paradisul natural în care va pătrunde Zerlendi după asimilarea mesajului codificat al cărților.

Imaginea declinului reapare în finalul povestirii. În calitatea sa de personaj-martor, autorul revine după cîteva luni în strada S. și asistă la demolarea faimoasei case de la numărul 17: grilajul este în parte smuls, iar bazinul conține în loc de apă „fiare vechi și lespezi". Casa ce se dărîmă trimite la căderea simbolică a miticului turn Babel, prin dispariția căruia asistăm de fapt la decăderea unei civilizații. Căci, aspectul imobilului reclamă — după cum observă Gilbert Durand[1] — un anumit mediu geografic, iar acestea împreună sînt determinate dar și determină o viață spirituală specifică.

Tot o imagine a decăderii întruchipează și bătrînul imobil din **Uniforme de general,** reluat apoi în nuvela **Incognito la Buchenwald.** Ceea ce merită să rețină atenția este arhaicitatea acestei case, conținînd închisă în sine vestigiile unei epoci îndepărtate. Reactualizarea unui asemenea timp nu mai poate avea loc decît prin intermediul jocului, al teatrului. Iată de ce, locul este ales de Ieronim pentru a repeta diferite piese, casa oferind cadrul atît de necesar transpunerilor fără de care spectacolul este inexistent. Considerat în sine, imobilul apare ca un simbol al decăderii, fapt ce reiese și din scurta întrebare retorică lansată de scriitor în narațiunea **Uniforme de general:** „Dar cînd nu se auzea vîntul, toamna către miezul nopții, în casa aceasta pustie, cu mai toate ferestrele sparte, lipite cu jurnale sau acoperite cu cartoane, și în care aproape nici o ușă nu se închidea bine?..." Mai ales substituirea sticlei cu un material degradat, hîrtia, avînd cu totul altă utilitate, vine să argumenteze amurgul unei

---

[1] Gilbert Durand, **Structurile atnropologice ale imaginarului,** ed. cit., pp. 304—305.

lumi și ridicarea, în paralel, a alteia. Casa aceasta devine simbolică nu numai prin decăderea ei materială, ci și prin stingerea lentă a celor care o locuiesc, condamnați prematur și, aparent, fără motiv. Procesul descompunerii este accelerat chiar de locatari prin arderea mobilierului, iar viitorul se poate ghici din următoarea afirmație a lui Ieronim: „Știți, adăugă coborînd glasul, casa ar fi trebuit să fie dărîmată astă-toamnă. Dar s-au ivit anumite încurcături... În orice caz, la primăvară nu mai scapă. Au de gînd să construiască aici un imobil de douăsprezece etaje". Gestul lui Ieronim, „mînuind aproape cu dragoste toporișca" cu ajutorul căreia el sfarmă un străvechi dulap, devine în acest context exemplar. Nu e întîmplător nici faptul că două creații precum **Secretul doctorului Honigberger** și **Incognito la Buchenwald**, scrise la un interval apreciabil de timp, se termină cu aceeași imagine: demolarea unui imobil. Este vorba de un gest cu semnificații adînci, deoarece casa, ca simbol al intimității, constituie un microcosmos, o imagine miniaturalizată a curții lui Dionis. Marea Curte — Curte cu majusculă — este Patria care, la rîndul ei, conține în sine, asemenea cojii de nucă ce învelește și protejează miezul, propria sa imagine, redusă însă la scară. Această reflectare care este Cetatea, Orașul, include la rîndul ei Casa, ipostază redusă la arhetip a grădinii. Asistăm în felul acesta la o multiplicare a complexului lui Iona, Casa fiind cuprinsă in Oraș care, la rîndul lui, este înglobat în spațiul mai extins al Patriei.

Prin demolarea unui imobil, Mircea Eliade ne oferă de fapt imaginea decăderii unei lumi, a unei lumi ce mai credea în puterea miturilor. Locul poveștilor și al legendelor este preluat de către răceala spirituală a mașinilor, noua civilizație impunînd ca elemente caracteristice fierul și betonul, prelucrate prin calculul lipsit de căldură al unui spirit profan.

Deși nuvelele și povestirile circumscriu un univers specific, marile creații închinate cetății vor fi mai ales romanele: **Pe strada Mîntuleasa...**, **Noaptea de Sînziene** și, chiar dacă nu este o operă propriu-zis fantastică, **Nuntă în cer**. De la început merită să remarcăm complexitatea acestor lucrări din care, în afara conținutului filozofic, social, istoric etc. transpare și o viziune particulară asupra locurilor natale. Este vorba de transfigurarea artistică a

unor majore „amintiri din copilărie“, suvenire ce au marcat puternic o existență și un destin scriitoricesc. Opoziția dintre trecutul avînd un farmec aparte și prezentul ce condamnă irevocabil vechea tradiție se menține și aici. E destul să-l urmărim numai pe bătrînul învățător Zaharia Fărîmă, el însuși o întruchipare a unui timp arhaic. Străzile pe care acesta își duce existența mai păstrează ceva dintr-o lume apusă, dar noile clădiri vorbesc de o altă mitologie ce se impune. Parcă l-am vedea pe Gavrilescu căutînd răcoarea castanilor de la „țigănci“. După cum orașul este același și, totuși, mereu altfel, tot așa există și în scrierile lui Eliade o serie de elemente ce revin continuu, cu atît mai verosimile cu cît au fost cîndva trăite. Una din problemele ce revin în mai multe creații este „căldura mare“, specifică în lunile de vară, Capitalei, în măsură să deregleze comportarea, reacțiile obișnuite ale personajelor, fapt surprins încă de Caragiale.

Cu toate că străzile străjuite de castani evocă o atmosferă patriarhală, sobrietatea noilor construcții cu multe etaje amenință vraja trecutului, cu atît mai mult cu cît și oamenii preiau „starea de spirit“ a clădirilor. Demonstrația acestei idei o putem face recitind experiența lui Zaharia Fărîmă în imobilul în care îl caută pe fostul său elev, Vasile Borza. Incompatibilitatea cu înnoirile aduse de evoluția lumii reiese și din următoarea afirmație a învățătorului, în care el neagă una din cuceririle civilizației, ascensorul: „Nu prea suport ascensorul. Prefer să urc scările. Mai ales cînd intru pentru întîia oară într-o casă, îmi place să urc scările, adăugă melancolic“. În acest context, vechea școală de pe strada Mîntuleasa „cu castani în curte și în fund o grădină, cu zarzări și vișini“ se transformă în amintire. Puterea de evocare a amintirii îl determină însă pe bătrînul institutor să revină mereu la locurile tinereții. Plimbările pe bulevardele ce mai păstrează vechea geografie a orașului au valoarea unei incursiuni în trecut, în care învățătorul este transpus prin motivul drumului. Puternica legătură afectivă dintre Zaharia Fărîmă și străzile pe care el și-a dus existența reiese din neobișnuita exaltare cu care învățătorul evocă locurile natale. E suficient să-l ascultăm vorbind despre strada Mîntuleasa: „— S-o vedeți vara! izbucni Fărîmă cu o neobișnuită fervoare în glas, s-o vedeți cu vișinii și zarzării încărcați...“ Astfel de scurte descrieri, inserate ori

întîmplările de senzație apropie foarte mult romanul amintit de creațiile fantastice. Am mai putea aminti chiar și titlul puțin obișnuit, ce ne vorbește o nuntă deosebită, mitică. Cu toate acestea, argumentul suprem ce ne-a îndemnat să privim cu seriozitatea cuvenită acest fermecător ciclu de povești de dragoste a fost elogiul adus cetății. Căci, spațiul specific al iubirii este Capitala, iubirea bucureșteană avînd notele ei caracteristice. Fascinația specifică exercitată de operele fantastice nu se realizează aici prin diferite artificii — deși ele există —, ci prin intensitatea extraordinară a sentimentelor. Scriitorul își plasează acțiunea cărții într-un mediu cu care nu ne-a obișnuit în operele studiate pînă acum. Căci, spre deosebire de narațiunile fantastice propriu-zise unde descrie cartierele mărginașe ale Capitalei, cartiere ce mai păstrează misterul altor vremuri, romanul **Nuntă în cer** propune un mit al Bucureștiului modern. În confruntarea dintre vechi și nou, dintre tradiție și mitologia lumii moderne accentul cade acum definitiv pe explozia civilizației, cu trăsăturile sale specifice. Scriitorul abandonează rătăcirea labirintică la periferiile orașului, stabilindu-se în plin centru. Noua față a Capitalei se caracterizează printr-o neobișnuită strălucire, la care contribuie reclamele luminoase, strălucirea marilor restaurante, clădirile cu numeroase etaje și largile bulevarde. Măreția de beton a giganticelor cartiere este evocată ostentativ. Calea Victoriei, Cotroceni, Cișmigiul, Cercul militar sînt numai cîteva din noile minuni evocate. Acestei imagini pline de măreție i se opune cea a mahalalei, amintită uneori cu farmecul ei specific, dar uitată rapid în favoarea ultimelor cuceriri ale civilizației: „Cînd trec pe vreo stradă veche, de mahala, și văd unele case bătrînești, cu uluci, cu grădina năpădită de nalbă și zorele, mă închipui născut aici, și mă văd ducîndu-mă, cu alți copii desculți, la o școală primară de mahala, mă văd citind la o lampă de gaz într-o cameră vopsită în roz. . ." Se poate remarca deci faptul că trecerea pe vechile străzi ale orașului — echivalentă cu reîntoarcerea la o altă epocă — este condiționată de la început, apartenența la această zonă stînd doar sub semnul ipoteticului, al imaginației.

Singura certitudine care se păstrează este dragostea mărturisită față de cetatea natală. „Sînt unul din puținii bucureșteni care-și cunosc și-și iubesc orașul", spune Ma-

vrodin, una din înfățișările scriitorului, ale artistului, adică ale lui Eliade însuși. În acest sens, rătăcirea labirintică pe străzile necunoscute ale orașului devine o inițiere în tainele cetății, echivalentă cu o apropiere dintre om și natură. O asemenea intimitate neobișnuită duce la crearea unui extraordinar simț de orientare. Astfel, Ileana, eroina cărții, reușește să distingă diferitele cartiere ale orașului după „o sumă de amănunte concrete“ cum ar fi parfumul specific al anumitor străzi sau „vizibilitatea mai mare sau mai mică a văzduhului“. Uneori apare regretul față de fața deja ascunsă a Capitalei, condamnată irevocabil la dispariție: „Dar Ileana învățase să iubească, întocmai ca mine, Bucureștiul. Îl descoperea din zi în zi, îndrăgostindu-se de melancolia amurgurilor sale, de limpiditatea nefirească a cerului său, de trotuarele sale vechi, roase de ploi, pe care pasul se aude trist, singuratic. Sînt atîtea nuanțe de vînăt și cenușiu pe anumite străzi, și trapul cailor de la trăsură răsună atît de clar pe caldarîm, încît inima ți se strînge la gîndul că insulele acestea de melancolie și tăcere vor pieri într-o zi, înecate de fluviul cel mare“.

Este redescoperită deci o imagine inedită a orașului, cu mici grădini de vară, cu atmosfera și rodul bogat al toamnei și cu praful ce miroase „atît de mult a bărăgan“. De altfel, nicăieri cerul nu pare mai aproape decît pe dealul Cotroceni, afirmație ce subliniază accesul către sacralitate. Imaginii patriarhale i se opune însă fața tehnicizată a orașului, cu taxiurile (variante moderne ale arhaicelor birje) ce înving în numai cîteva clipe depărtarea, iar de la ferestrele monumentalelor imobile se deschide panorama jocurilor de lumini ale reclamelor și ale farurilor. Indiferent de aspectul arhaic sau modern, ceea ce se menține este o atmosferă specifică, un farmec irezistibil. „E greu să rămîi singur, să nu te îndrăgostești, să nu-ți cauți pereche într-un astfel de oraș, în care soarele se stinge cu atîta melancolie . . .“, spune Mavrodin, prefigurînd propria-i aventură și, subliniind în același timp, frumusețea amurgului bucureștean. În mod treptat, orașul se transformă într-un paradis al iubirii, cadrul fiind în măsură să genereze o anumită stare de spirit. Deosebit de interesantă este viziunea scriitorului asupra unor mari evenimente din viața omului precum **nunta** sau **moartea**. Nunta exprimă unirea a două ființe, unica posibilitate de

a împleti două destine. Mai mult, iubirea aduce cu sine abolirea trecutului căci dragostea nu are trecut, singura ei dimensiune temporală fiind prezentul, un prezent continuu. Iubita nu este un partener, ci parte organică dintr-un tot comun, dintr-un mare Om cosmic. Femeia și Bărbatul alcătuiesc astfel o unitate, un tot indisolubil. Apare însă incertitudinea iubirii, de unde dorința eternizării sentimentelor. Singura posibilitate de eternizare a fericirii, a opririi clipei este moartea. De aici decurge o nesățioasă sete de stingere, o veritabilă ispită a morții, atunci cînd sentimentele ating intensitatea lor maximă. Dragostea este însă concurată de o patimă și mai mare, creația, ceea ce va duce în final la volatilizarea sentimentelor.

O imagine inedită a orașului se desprinde din povestirea lui Barbu Hasnaș, prin evocarea unei „belle époque" autohtone. Sîntem în 1924, cînd „eleganța și desfrînarea Bucureștiului atinseseră culmi nemaipomenite". Este perioada libertăților excesive, cînd toată lumea dorește să uite tragediile războiului. Euforia aceasta este însă artificială, fiind provocată de beția alcoolului și a jazului. Pentru a completa tabloul înfățișat, trebuie să mai amintim și moda părului tuns „à la garçonne" și a rochiilor scurte „pînă deasupra genunchiului". Este epoca de glorie a îmbogățiților de război, a speculanților și a afaceriștilor.

Cadrul în măsură să dezlege limbile, să declanșeze memoria este oferit de o vînătoare în Munții Harghitei. Intimitatea serii, singurătatea în mijlocul pădurii îi face pe cei doi protagoniști să dezvăluie la această oră a mărturisirilor marea pasiune a vieții lor. Elementul de senzație transpare în final, cînd scriitorul ne sugerează ipoteza că ar fi vorba în ambele cazuri de aceeași femeie!

O cu totul altă ipostază, un tablou al Bucureștiului cuprins de cataclismele războiului reiese din povestirea **Douăsprezece mii de capete de vite.** Epoca anilor nebuni, a libertăților în dragoste a rămas în urmă, existența devenind din nou tragică. În asemenea momente cruciale ale destinului lor oamenii sînt obligați să părăsească orașul devenit obiectiv al bombardamentelor. Cei care rămîn duc o viață nesigură, alarmată mereu de sunetul prelung al sirenelor. Iată cadrul în care se desfășoară narațiunea lui Mircea Eliade. Ceea ce putem remarca despre această povestire este extraordinara ei modernitate, amintind de

proza absurdă prin lipsa comunicării dintre Iancu Gore și celelalte personaje sosite într-un adăpost antiaerian. Artificiile folosite de scriitor nu se opresc însă aici căci, abia mai tîrziu, cititorul își dă seama că scriitorul se folosește de suprapunerea a două planuri temporale diferite: locul este identic, dar personajele nu trăiesc în aceeași dimensiune temporală. Ambianța războiului slujește deci din plin scriitorului pentru a sugera o anumită stare de spirit, o nebunie ce-i cuprinde pe oameni numai în astfel de situații și ele anormale. Iraționalitatea războiului deregleazā normele conduitei umane astfel că, printr-o întîmplare insolită, Iancu Gore pătrunde într-un plan temporal situat cu patruzeci de zile în urmă. Ceea ce doar cu cîteva clipe înainte era considerat realitate, se transformă de la un moment la celălalt în iluzie.

Tot în seria prozelor citadine se înscrie și narațiunea **Un om mare,** semnificativă în primul rînd pentru că marchează trecerea de la lumea orașului (civilizației) la natură. Civilizația se dovedește însă neputincioasă în fața capriciilor naturii: boala lui Cucoaneș nu poate fi vindecată nici prin ultimele cuceriri ale științei. Gestul lui de a reveni la Mama-Natură după ce trece printr-un proces de cosmicizare produce o ruptură ontologică, schimbîndu-i identitatea.

Din cele discutate pînă acum reiese admirația și dragostea deosebită a scriitorului pentru locurile natale. Cum am mai afirmat, deși este vorba de proză fantastică, operele lui Mircea Eliade sînt foarte strîns legate de realitate. Artistul doar transfigurează prin procesul creației bogata sa experiență de viață. E destul să amintim un singur exemplu: școala primară de pe strada Mîntuleasa pe care a frecventat-o scriitorul în copilărie devine un loc mitic, cu rezonanțe de basm. Copilăria fericită din Bucureștiul natal este evocată cu nostagie ori de cîte ori este posibil. Dar iată cum îi vorbește Mircea Eliade lui Claude Henri Rocquet despre patria pe care nu a mai revăzut-o de atîția ani, dar care în memoria sa a dobîndit dimensiuni legendare: „Orice ținut natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și al adolescenței devine întotdeauna un oraș mitic. Pentru mine, Bucureștiul este centrul unei mitologii inepuizabile. Prin intermediul acestei mitologii am ajuns să cunosc adevă-

rata ei poveste. Și pe a mea, poate".[1] Mărturisirea este semnificativă și explică de ce amintirile scriitorului poartă întotdeauna o aureolă mitică. Mircea Eliade atrage aici atenția asupra faptului că îndepărtarea în timp și în spațiu redimensionează realul.

Deși preocupat în primul rînd de definitivarea operelor sale filozofice, Eliade resimte în paralel nevoia compensatorie de visare, concretizată prin regăsirea pămîntului natal. În pribegie însă, echivalentul ținutului natal devine limba, visul. Scrisul reprezintă deci o posibilitate de a reveni pe calea imaginației în ținutul miraculos al copilăriei. Aducînd un superb elogiu limbii române, scriitorul spune următoarele: „Pentru orice exilat, patria este limba maternă pe care continuă să o vorbească. Din fericire, soția mea este româncă și ea joacă rolul patriei, dacă doriți, pentru că noi vorbim românește. Patria, pentru mine, este deci limba prin care vorbesc cu ea și cu prietenii mei, dar înainte de toate cu ea; limba în care visez și în care îmi scriu jurnalul. Nu este vorba deci numai de o patrie exclusiv interioară, onirică".[2] Putem să reținem din această mărturisire două trăsături esențiale. În primul rînd, este vorba de prezența veșnic vie a patriei în imaginația scriitorului, patrie pe care, astfel, nu a părăsit-o niciodată. În al doilea rînd merită să reținem ideea că limba poate deveni un substitut al ținuturilor natale. Prin creația literară și prin mărturisirile sale, Mircea Eliade aduce un elogiu sublim limbii române. E destul să vedem consecvența cu care scriitorul își susține părerile pentru a observa sursa deosebit de profundă din care ele izvorăsc. Căci, cu cîțiva ani înaintea interviului realizat de Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade îi spunea lui Adrian Păunescu următoarele: „Cred că n-aș putea să scriu în altă limbă, cît de bine aș cunoaște limba respectivă. Literatura este o expresie **totală** a ființei umane, nu numai a conștientului, ci și a inconștientului. Este limba în care visezi, îți imaginezi, și în care raționezi. N-aș crede că aș putea să scriu literatură în altă limbă decît în limba română"[3].

---

1. Mircea Eliade, **L'Epreuve du labyrinthe**, p. 43.
2. Ibidem, p. 119.
3. Adrian Păunescu, **Sub semnul întrebării**, ed. cit., p. 244.

Gestul lui Mircea Eliade e cu atît mai superb cu cît scriitorul este pe deplin conștient de sacrificiul pe care îl face căci, scriind literatură într-o limbă de circulație, el ar fi fost integrat mult mai ușor în circuitul valorilor literaturii universale. Succesul imediat — al scriitorului nu al filozofului — este lăsat la o parte în favoarea dorinței de a se integra în cultura românească, chiar cu riscul unei recunoașteri mai tîrzii. Căci, trebuie să mărturisim că opera lui Mircea Eliade este insuficient cunoscută încă de masele largi de cititori, mai ales datorită inaccesibilității în biblioteci și în librării a operelor sale, chiar dacă în ultimii ani s-a făcut destul de mult pentru a se compensa această lipsă. Ceea ce reprezintă un lucru foarte important este conștiința puternică a apartenenței la un neam, ceea ce explică atît motivul pentru care scriitorul a continuat să creeze pe tot parcursul existenței sale în limba română, cît și întreaga lui atitudine, dorința de a se integra în cultura poporului său, cultură pe care o continuă în mod firesc: „Cred că nu puteam să scriu literatură decît în românește. Dar cred că nici n-ar fi **trebuit** să scriu altfel, pentru că limba în care am scris și scriu încă este continuitatea mea nu doar cu trecutul meu, ci cu tot trecutul culturii românești. N-am vrut să mă simt deloc un exilat, un om rupt de neamul lui, un om care începe o nouă carieră"[1].

Există, prin urmare, în opera lui Mircea Eliade un mit al patriei și un mit mai restrîns, acela al cetății, viziune îmbogățită de confesiunile scriitorului despre patrie și despre limba română, un adevărat substituit al ținuturilor natale, căci inflexiunile limbii conțin concentrate în ele dimensiunile plaiurilor natale. Asemenea lui Sadoveanu, Mircea Eliade este un mare admirator al naturii patriei, peregrinările sale prin munți și prin Deltă amintind de tradiția păstorească a poporului nostru, de păstorul care își poartă mereu turma pe alte plaiuri, cunoscînd mereu alți oameni și asimilînd noi obiceiuri, avînd însă veșnic trează în minte ideea apartenenței sale de neam.

În încheiere, trebuie să recunoaștem faptul că, în afară de miturile pe care le propune prozatorul, în zilele noastre începe să se formeze și un mit al autorului, **un mit**

---

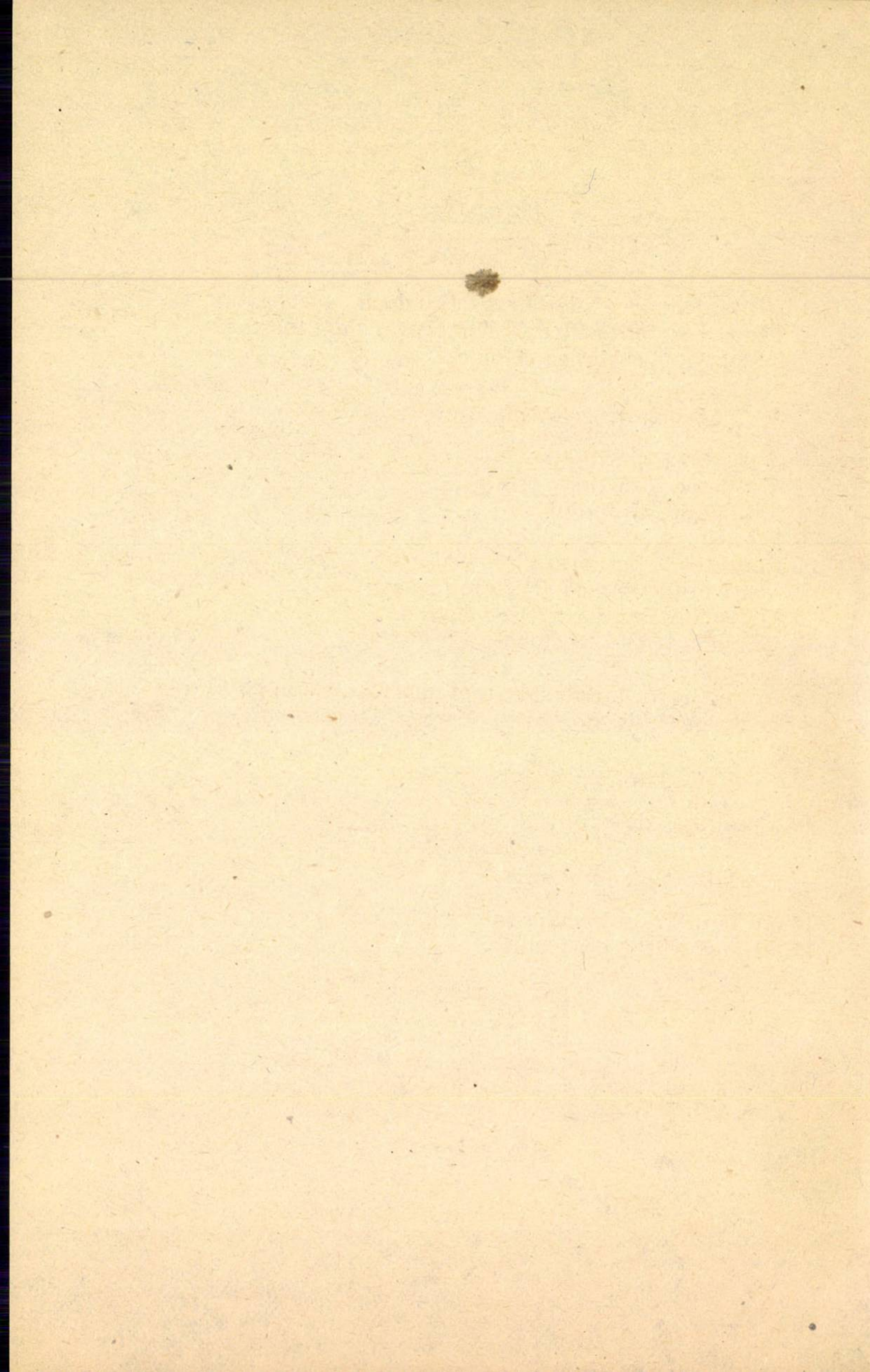
[1] Ibidem, p. 245.

Eliade. La apariția acestuia a contribuit opera de o excepțională valoare publicată de scriitor, atît în ipostaza sa de om de știință, cît și în aceea de prozator. Discuțiile din jurul operei au fost intensificate și de faptul că multe din creații sînt încă și azi puțin accesibile din lipsa traducerilor în limba română. De asemenea, numeroasele distincții internaționale ale acestui spirit enciclopedic, prestigiul său universal au dus la o proliferare și mai accentuată a mitului. Astfel că, pentru un tînăr scriitor de azi, Mircea Eliade este un adevărat „monstru sacru", un arhetip demn de urmat de creatorii vremurilor noastre. Originile „mitului Eliade" trebuie căutate, prin urmare, în opera care a pătruns în sferele mitului, redimensionînd (mitizînd) prin valoarea ei exemplară și persoana autorului. Prestigiul deosebit al totalității operei provoacă aproape involutar curiozitatea cititorului atras irezistibil de biografia creatorului, încercînd să dezlege astfel enigma geniului. Dacă apropierea fizică nu este posibilă, lectorul construiește un portret spiritual (chiar dacă numai imaginar) al autorului, pornind de la universul creației. Interesul cititorului — nul în cazul non-valorilor — crește odată cu importanța creației unui scriitor. Acest lucru nu înseamnă că biografia poate explica profunzimile operei, dar poate aduce sugestii interesante privind geneza ei. Într-o carte extrem de densă în care urmărește relația creator-operă, Eugen Simion afirmă vizavi de această problemă următoarele: „A ști cîte ceva despre omul din geniu, nu numai despre geniul din om. Aș zice că această dorință crește cu cît creatorul este mai mare".[1] Concluzia criticului este că „nu numai autorul creează opera, dar și o operă începe să-și creeze un autor pe măsura ei"[2]. Opera își modelează, prin urmare, autorul, mitizîndu-l, transformîndu-l într-un model. Am zice că are loc o sincronizare valorică între cele două componente distincte ale ecuației, o biografie exemplară explicînd mai ușor în ochii profanilor apariția unei opere excepționale. Și mai este ceva. Prin intermediul creației scriitorul provoacă eternitatea, o sfidează. Omul de lut dispare, dar mitul său rămîne ca să înfrunte trecerea, reclamînd dreptul său la eternitate.

---

[1] Eugen Simion, **Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă**, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 132.
[2] Ibidem, p. 133.

CUPRINS



LUCRĂRI APĂRUTE LA EDITURA „GUTINUL" S.R.L., DIN BAIA MARE, ÎN 1992

* Petre Dulfu: **Isprăvile lui Păcală**
* Nicolae Felecan: **Paronimia în limba română**
* Vasile Radu Ghenceanu: **Paralele și memorie**
* S. S. Von Dine: **Nebunul negru**
* Andronie Sfetcu: **Căderea agentului V—17**
* Mircea Marian: **Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari. Iubire în septembrie**
* Henry Warren: **Aventurile submarinului Dox** (volumele V—X)
* Colectiv. **Etica. Norme de comportare în societate**
* Maximilian Boroș: **Părinți și copii**
* Dan Zanfir, Aurel Ciolte: **Automobilul și reguli de întreținere și circulație**
* Tomas Gross: **Lăcătușăria de mînă**
* Ion Costin, Dan Zamfir: **Meniuri și rețete pe gustul dumneavoastră**
* Ștefan Werner: **Adenomul de prostată**
* Ioan Micu: **Amin**
* Ioan Chertiție: **Confesiunile unui gardian**
* Florica Bud: **Iubire, sînt un obiect nezburător**
* Nistor I. Bud: **Pădurea mea de gînduri**

SE AFLĂ ÎN CURS DE APARIȚIE, LA EDITURA „GUTINUL" S.R.L., DIN BAIA MARE, ÎN 1993

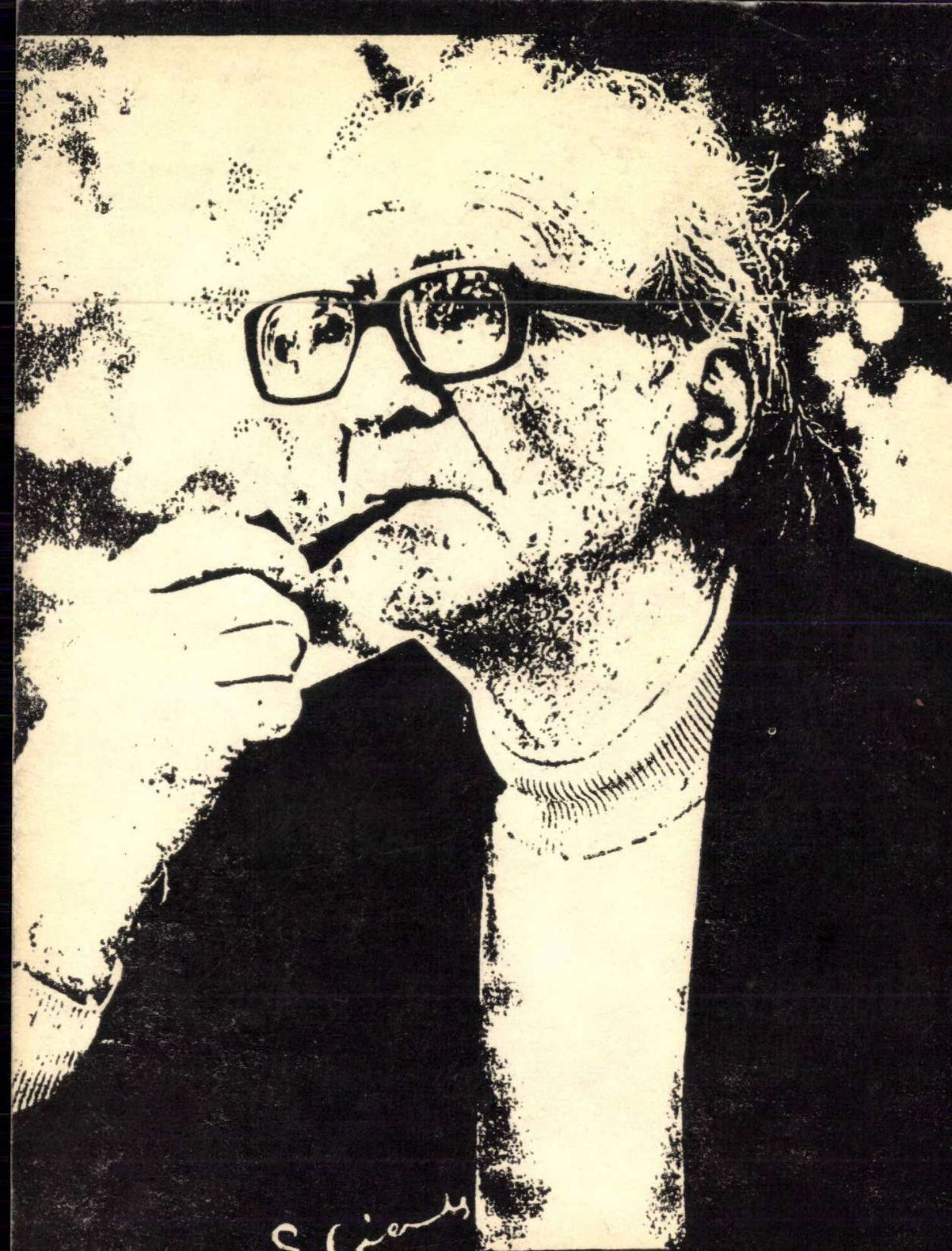
* Săluc Horvat: **Mihai Eminescu. Dicționar cronologic**
* Vic Frenky: **Colecția Roz** (12 volume)
* Gheorghe Glodeanu: **Fantasticul în proza lui Mircea Eliade**
* Victor Iancu: **Limba română, azi.**
* Ștefan Manciulea: **Granița de Vest** (reeditare)
* Juliet Crittenden: **English with Solo** (Învățați engleza singur, 6 volume)
* Leontin Domide: **Probleme de mecanică** (clasele VII—XII)
* Florica Filip Mihail: **Culegere de exerciții gramaticale pentru clasele primare**
* Jacques Vialat, Yves Pellier: **Management**
* Henry Warren: **Aventurile submarinului Dox** (numerele XI—XX)
* Șt. Belu: **Pădurea răzvrătită**
* Ion Costin C. Ambrioc, **Cum rezolvăm și compunem probleme**
* V. R. Ghenceanu, **Cartea literelor mari**
* Colectiv, **Lupte și jertfe. Memorii și evocări din război ale veteranilor maramureșeni**
* M. Marian: **Portret de familie cu crizanteme**

Consilier editor: Prof. dr. VALERIU ACHIM
Redactor de carte: Prof. VASILE LESCHIAN
Tehnoredactor: ing. ION CRĂCIUN

Dat la cules: Decembrie 1992
Bun de tipar martie 1993. Format 16/54×84
Coli de tipar: 16,75. Tiraj 4.000

Tiparul executat sub comanda nr. 464
la IMPRIMERIA „ARDEALUL"
Cluj-Napoca

Editura „GUTINUL" S.R.L.
4800 Baia Mare, str. Ecaterina Teodoroiu nr. 4
Telefon: 099/417177
Jud. Maramureș



ISBN 973-9083-43-9 Lei 520,-